

MITO E ARCHITETTURA

Capanne, transatlantici, capitelli e turbine

Francesco Bacci

ADD Genova, Dottorato in Architettura e Design

Curriculum Architettura, XXXI Ciclo

a.a. 2018/2019

Francesco Bacci

MITO E ARCHITETTURA

Capanne, transatlantici, capitelli e turbine

Prof. Guglielmo Bilancioni

Prof. Giovanni Galli

Università degli Studi di Genova

Scuola Politecnica

Dipartimento Architettura e Design, dAD

Indice

Introduzione	9
--------------	---

Prologo

L'ARCHITETTURA SI DEVE 'RACCONTARE COME'

Natura e cultura. Necessità e convenzione

0.1 Casus Belli	19
0.2 Cambio semantico: teoria, mito	23
0.3 Un significato, molti miti	27
0.4 Un mito, molti significati	29
0.5 <i>Nomos</i> e <i>Physis</i>	32

Capitolo I

LA CAPANNA PRIMITIVA E LA MACCHINA A VAPORE

o sull'archetipo dell'architettura

I.1 La Dinamo e la Vergine	37
I.2 Origine della tecnica: la capanna primitiva	42
I.3 La capanna relativa	46
I.4 Origine della tecnica: la macchina a vapore	52
I.5 La macchina vestita e la macchina nuda	55
I.6 Origine dell'imitazione e imitazione dell'origine	61

Capitolo II

IL TEMPIO DELL'ARIETE E DELLA LOCOMOTIVA o sull'architettura come rito

II.1 Vero e arbitrario	65
II.2 Le colonne rituali	68
II.3 I pilastri rituali	77
II.4 Il sacrificio della locomotiva	83
II.5 Il sacrificio di Sopatro	89

Capitolo III

L'UOMO VITRUVIANO E LA NEUE SACHLICHKEIT o sull'architettura come canone

III.1 Universale arbitrarietà: molti uomini perfetti	93
III.2 Arbitraria universalità: un uomo imperfetto	99
III.3 Sachlichkeit: oggettivo e individuale	102
III.4 Neue Sachlichkeit: individuale e oggettivo	107
III.5 Nuova oggettività	111
III.6 Antica soggettività	116

Capitolo IV

CALLIMACO E IL TRANSATLANTICO o sull'architettura come mimesi

IV.1 La vergine di Corinto	119
IV.2 L'acanto di pietra	124
IV.3 La casa non è architettura	126
IV.4 La nave è architettura	130
IV.5 Sintesi	133
IV.6 Mitologia dell'eroe	138

Capitolo V

IL COLOSSEO E LA COLONNA DI PLASTICA o sull'architettura come stile

V.1 Pastiche	141
V.2 La scatola vestita	145
V.3 La scatola nuda	149
V.4 La scatola vestita di nudità	152
V.5 La scatola ri-vestita	157
V.6 'Architetturologia'	160
V.7 -ismo	163

Epilogo

L'ARCHITETTURA SI DEVE 'FARE COME' una possibile rilettura in senso contrario

VI.1 Il mito non si può spiegare	167
VI.2 Sillogismo aperto	170
VI.3 Viceversa	174
VI.4 Equazioni possibili	179

Bibliografia	185
--------------	-----

Introduzione

Questo studio è volto a ricercare i possibili ruoli e i molteplici significati del mito in architettura. L'intenzione è quella di adottare i metodi dello studio della mitologia per analizzare alcuni fenomeni architettonici, nel tentativo di far emergere un punto di vista inedito.

Spesso le teorie dell'architettura vengono definite 'miti' quando si vogliono confutare perché ritenute difficilmente credibili; in questo caso, invece, chiamando 'miti' alcuni discorsi emblematici sull'architettura se ne vogliono studiare approfonditamente le modalità narrative, il funzionamento, e soprattutto le capacità persuasive. Il mito è qui inteso come strumento di comprensione della realtà, piuttosto che screditato come racconto favolistico e primitivo; un metodo di conoscenza necessario per l'esistenza di tutte le culture, e autonomo (non precedente) rispetto a quello razionale. Alla luce dello studio mitologico dell'architettura diventa di interesse fondamentale lo studio delle costanti: ritrovare cioè la persistenza di alcuni archetipi (formali e di pensiero) in luoghi anche distanti nel tempo e nello spazio. Secondo questo possibile metodo, la storia non appare come un vettore che si svolge in modo rettilineo e consequenziale, ma si ammettono piuttosto connessioni e salti di scala che rispondono all'unica necessità di ricercare la permanenza di alcuni grandi temi mitologici. Per quanto normalmente usato con disinvoltura, il termine 'mito' rimane un fenomeno straordinariamente ambiguo. Il suo uso si diffonde in tutti gli ambiti della cultura e, a seconda del contesto, cambia significato anche radicalmente. Può essere strumento di unione (chiamiamo 'mito' qualcosa di cui condividiamo una stima positiva), o di divisione (chiamiamo 'mito' quello in cui credono degli 'altri', per contrapporlo alla nostra 'verità'). Il termine 'mito' porta sempre con sé un giudizio, anche quando lo usiamo per indicare semplicemente antichi racconti tradizionali; sappiamo infatti che ci sono differenze notevoli tra mito, favola e testo sacro.

'Mito' può poi indicare tanto qualcosa la cui autorevolezza è tale da non essere messa in dubbio, quanto, altrettanto spesso, qualcosa che è falso, parziale, e che all'opposto deve essere criticato.

La parola 'mito' è allo stesso tempo sacra e profana: materia di approfonditi

studi accademici e allo stesso tempo potente *slogan* di propaganda mediatica, sfugge ad una qualsiasi definizione. La complessità dei suoi significati impedisce che in fondo si possa dire ‘che cosa è’. Dal secondo dopoguerra, ‘mito’ definisce poi un ventaglio di ambiti sorprendentemente vasto: viene adottato dalla cultura Pop per descrivere celebrità del mondo dello spettacolo o prodotti di consumo, e allo stesso tempo indica alcune forme di sapere tradizionale relativamente recenti, o divinità ed eroi del mondo antico studiate nella letteratura. L’unico denominatore comune che Furio Jesi riesce ad individuare tra le maglie di questa complessità è che il mito sarebbe «qualcosa di attraente e di bello, ma anche di non vero e di irraggiungibile»^[1].

L’etimo greco ‘*mythos*’ aiuta solo parzialmente, dal momento che già nel mondo antico il suo significato non fu mai determinato in maniera univoca; *mythos* e *logos* non furono tanto modi di pensiero antitetici, quanto più possibili sinonimi, i cui confini si confondevano spesso nelle molteplici accezioni nelle quali è stato tradotto il termine ‘parola’^[2].

Se si aggiunge poi che il termine ‘mito’, almeno a partire dal XVIII secolo, è stato utilizzato per indicare qualunque cosa fosse contraria alla scienza ed alla filosofia moderne, e ancora, che dal XX secolo in poi è stato utilizzato per identificare i racconti tradizionali di altre culture anche non di ascendenza greca, né tantomeno europea (si parla infatti di miti Maya, Scandinavi, Bantu, Cinesi, ecc.), il quadro si fa talmente complesso da risultare quasi del tutto inestricabile. È possibile, però, cercare delle costanti nella molteplicità. Analizzando le possibili accezioni del termine, e i relativi studi che le hanno definite, emergono delle ricorrenze che possono rendere il termine ‘mito’ uno straordinario strumento di analisi e comprensione di molti fatti culturali. Per utilizzare il termine ‘mito’ bisogna prima di tutto sceglierne una possibile accezione; per applicarlo poi ad un campo di indagine specifico (in questo caso, l’architettura).

[1] Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Studi su R.M. Rilke, Quodlibet, Macerata 1976, (ed. 2002) pp. 41

[2] Furio Jesi (*Mito*, Milano 1973) o Paul Veyne (*Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Parigi 1983) ricordano che la nota distinzione tra i termini *logos* (discorso reale e razionale) e *mythos* (discorso favolistico e immaginifico) non può essere mai tracciata con chiarezza. Nel mondo greco antico i due termini venivano a tratti utilizzati come contrari, a tratti come sinonimi, a tratti con sfumature di significato ben più complesse di quanto alcune categorizzazioni semplicistiche abbiano portato a pensare.

tura), questa accezione si deve poi in qualche modo riformulare, tracciando delle possibili connessioni tra gli studi mitologici e l'infinito elenco dei casi in cui il termine è stato utilizzato.

Dice Walter Friedrich Otto: «*Mythos* significa il fatto pronunciato, la verità dell'essere nell'accadere della parola»^[3]. Il mito è necessità ancestrale di rispondere a coloro che si interrogano su cosa sia 'la verità dell'essere'; è l'inconoscibile che viene pronunciato nel racconto. È l'autorevolezza che deriva dal riconoscimento che esista qualcosa al di là dei semplici fatti tangibili e misurabili nella materia. Mito è tutto ciò a cui il pensiero razionale rifiuterebbe di credere, ma che, per questo, costituisce un metodo di conoscenza autonomo e inevitabile. Dice del mito Friedrich Creuzer: «Lo spirituale, concentrato nell'istante di uno sguardo e nel punto focale dell'immediato e del manifesto, stimola gli animi incolti più di un'istruzione accuratissima»^[4].

In architettura il ricorso al termine 'mito' ricalca spesso accezioni diffuse; da un lato è frequente definirlo come 'non-verità' (si parla quindi di 'miti da sfatare')^[5], dall'altro come (quasi) sinonimo di 'ideologia', è usato per identificare movimenti, sistemi politici o sociali, che hanno determinato la formazione di alcune correnti architettoniche (si parla quindi di varie mitologie: della macchina, moderna, fascista, razionalista, regionalista, ecc.)^[6]

Nel primo caso (ricorrente spesso non solo in abito architettonico) è curioso notare come proprio nel momento in cui si vuole sostenere la falsità di un fatto, ci si affretti a cambiargli nome; non lo si chiama più 'idea', 'affermazione', 'teoria', 'religione', ecc., ma 'mito': qualcosa a cui *non si deve credere più* (ma a cui un tempo si credeva). Il tipo di pensiero che fa da garante a questo cambio semantico è puramente *scientifico*, e si fonda su una concezione evolutiva (darwinista e rettilinea) della conoscenza umana; il pensiero mitico sarebbe quello dell'infanzia dell'umanità, mentre quello scientifico (vero ed oggettivo)

[3] Walter Friedrich Otto, *Gesetz, Urbild und Mythos*, Stuttgart, 1951, ed. It. *Il volto degli dei. Legge, archetipo e mito*, Fazi, Roma 1996, pp. 53

[4] Friedrich Creuzer, *Simbolica e mitologia*, in Alfred Baeumler, Friedrich Creuzer, Johann J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di Giampiero Moretti, vol. II, *Descrizione generale dell'ambiente simbolico e mitico. Idee per una fisica del simbolo e del mito*, Spirali edizioni Milano 1983, pp. 11

[5] Si veda ad esempio Malcom Millais, *Exploding the myths of modern architecture*, Francis Lincoln Limited, London 2009

[6] L'accezione qui indicata si ritrova ad esempio a più riprese in: Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980

quello della sua maturità^[7].

Tuttavia questo tipo di approccio rigidamente scientifico trascura di rispondere a qualche domanda particolarmente interessante: come è stato possibile che, almeno per un certo periodo (in alcuni casi secoli), quel mito sia stato creduto? Con i metodi della scienza un fatto si può dire ‘vero’, mentre un altro (che quindi chiamiamo ‘mito’) si dice ‘falso’. Ma è davvero del tutto possibile, o comunque prioritario, determinare la verità o la falsità di qualche cosa, o può essere altrettanto interessante anche ‘solamente’ comprenderne il ruolo sociale e la storia? È possibile infine che anche questa nuova verità scientifica venga sostituita da una (se possibile) ancora più vera, e diventi a propria volta un mito? Il notevole numero di autori che, soprattutto nel Novecento, si sono impegnati ad affrontare lo studio del mito, e la portata delle loro scoperte, dimostra la povertà della visione per cui il mito sarebbe semplicemente un difetto di conoscenza razionale^[8].

Ernst Cassirer dedicò grande parte della sua opera per dimostrare la permanenza del pensiero mitico. Contrastando la visione di Friedrich Max Müller, secondo il quale il mito era un difetto del linguaggio («l'ombra opaca che il linguaggio getta sul pensiero»^[9]), Cassirer afferma che mito, linguaggio e arte sono, nella stessa misura, «forme di un'attività ideale che conferisce significato»^[10] e ancora «fenomeni originari dello spirito»^[11], che consentono, ognuna a proprio modo, di «ordinare il mondo»^[12]. L'importanza del mito è

[7] L'accezione di mito come non-verità da confutare può farsi risalire già a Francis Bacon. Nella sua *Pars Destruens*, Bacone individua quattro tipi di *idola* che l'uomo deve superare prima di approcciare il metodo scientifico. Questi sono: gli *idola tribus* (del gruppo di appartenenza), gli *idola specus* (della mente individuale), gli *idola fori* (del linguaggio) e gli *idola teatri* (delle dottrine del passato). I successivi protagonisti dell'affermazione del 'metodo scientifico' (Galileo, Cartesio, Newton, ecc.) ognuno a proprio modo contribuiranno a rafforzare questa accezione.

[8] Soprattutto a partire dal novecento il mito non è più unicamente oggetto di studi di ambito letterario, ma anche antropologico (Friedrich Max Muller, Bronisław Malinowski, Claude Lévi-Strauss, ecc), psicologico (Carl Jung e Károly Kerényi), linguistico (Ernst Cassirer) e in molteplici altri ambiti a cavallo tra differenti discipline.

[9] Cit. in Ernst Cassirer, *Sprache und Mythos. Min Beitrag rum Problem der Götternamen*, Hamburg 1925, ed. It. *Linguaggio e Mito. Contributo al problema del nome degli dei*. Il Saggiatore, Milano 1961, (ed. 2006) pp. 16

[10] *Ibid.*, pp. 18

[11] *Ibid.*, pp. 21

[12] *Ibid.*, pp. 22

tale che ad esso viene attribuita la caratteristica di stare in origine e allo stesso tempo di durare (mutando) nel tempo: grazie ad esso l'uomo si definisce tale. Non solo il mito non sarebbe un difetto di conoscenza razionale, ma sarebbe invece uno strumento di comprensione, se non di costruzione, della realtà. Non sarebbe uno stato infantile della ragione, della filosofia, della scienza o della religione, ma una forma di pensiero perfettamente compiuta, insostituibile e costante, che continua ad esistere anche nel pensiero moderno. La modernità è ancora intrisa di pensiero mitico: l'idea stessa di modernità può essere pensata come puramente mitologica.

Hans Blumenberg dice che il mito nasce da «poesia e terrore»^[13]. Dal 'terrore' perché stringente necessità di dare una spiegazione a qualcosa; dalla 'poesia' per evidenziare l'altrettanto stringente desiderio di attribuire un valore estetico. Non potendo dire con certezza cosa sia il mito, molti autori hanno provato almeno a tracciarne dei confini: da una parte quando e da cosa nasce, dall'altra quando e dove finisce. Spesso ci affidiamo alla semplice definizione temporale: chiamiamo 'mito' un racconto tradizionale. Ma anche in questo caso emergono più dubbi che certezze: cosa intendiamo per tradizionale? Qualcosa di antico? Sì, ma antico di quanto? Magari due o tre secoli, addirittura un millennio o due, o può bastare invece qualche decennio? Sarebbe riduttivo poi pensare che con la definizione 'tradizionale' si identifichi necessariamente qualcosa di antico. Dice a proposito Maurizio Bettini: «e non potrebbe essere considerato 'tradizionale' anche un racconto nuovo di zecca che, però, di tradizione presenta i materiali che lo compongono, o meglio ancora la forma utilizzata per ricostruirlo?»^[14]

Il mito è qualcosa di semplicemente imprescindibile per la vita delle comunità: ne determina i confini. Attribuendo un ruolo analogo a mito, linguaggio e arte, Cassirer parla del mito con i termini che Wilhelm von Humboldt aveva usato per definire il linguaggio: «L'uomo vive con gli oggetti poiché percezione e azione in lui dipendono dalle sue rappresentazioni, esclusivamente così come gli vengono presentati dal linguaggio. L'uomo estrae da sé il linguaggio nello stesso modo in cui il baco produce il suo filo, e con lo stesso atto si

[13] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1979, ed.It., *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991, pp.84

[14] Maurizio Bettini, *Mito*, in *Con i Romani: un'antropologia della cultura antica*, Maurizio Bettini, William M. Short (a cura di), Il Mulino, Bologna 2014, pp. 93

rinchiude nel bozzolo; parimenti ogni lingua traccia intorno al popolo a cui appartiene un cerchio da cui non gli è possibile uscire se non a patto di entrare immediatamente nel cerchio di un altro popolo»^[15].

Mito, linguaggio e arte sarebbero dunque gli unici possibili fondamenti del contesto culturale in cui si muovono le comunità umane: ciò che determina la convenzione con la quale interpretare i segni della cultura (ciò che dà significato). Walter Burkert, in una visione che arricchisce il quadro fin qui delineato, definisce i miti come racconti dotati di una particolare 'significatività'^[16]: che intrattengono cioè un rapporto dialettico con un ordine sociale, di cui fondano il significato e la legittimità. Il mito è ciò in cui crede un dato gruppo: ne spiega le origini, determina le caratteristiche della sua identità e ne regola i rituali. Il mito dà parola alla forma; il rito dà forma alla parola.

Non è una allegoria, né una semplice metafora; non è solo intrattenimento letterario come la favola, né rigidamente dogmatico come un testo sacro.

Nel Fedro di Platone, Socrate sostiene che sia una perdita di tempo cercare di interpretare i miti; Socrate non crede che i miti possano essere ridotti al verosimile, né che per ognuno di essi si possa trovare un significato. Dice Platone per bocca di Socrate sulle possibili interpretazioni del mito di Borea: «pur trovando siffatte spiegazioni assai graziose, mi paiono un lavoro tanto faticoso e ingegnoso da non farmi invidiare colui che vi si dedica. Perché allora costui si troverà a dover interpretare rettamente anche la figura dei Centauri, quella della Chimera, e dopo gli piomberà addosso un'intera folla di Gorgoni, di Pegasi e di altre meravigliose figure, infinitamente numerose e strane. E chi a tutte queste meravigliose figure non crede appieno e vi si affatica per rendere ciascuna verosimile, dovrà certamente dedicare molto tempo a questa inutile sapienza»^[17]. Anche Tito Livio considera sterile sottoporre i miti a critica razionale. Né Platone né Tito Livio, però, intendono in alcun modo screditarne l'autorevolezza; i miti vanno fatti parlare e basta.

Introducendo il proprio lavoro sull'origine di Roma, Tito Livio scrive a proposito dei miti di Enea, Romolo e Remo di non avere intenzione né di confutarli, né di confermarli^[18]. Sapeva bene che a nessuno di quegli eventi si poteva at-

[15] Wilhelm von Humboldt, cit in Ernst Cassirer, *Ibid.*, pp. 19

[16] Walter Burkert cit. in Maurizio Bettini, *Ibid.*, pp. 91

[17] Platone, *Fedro*, 229 D sgg, cit. in Ernst Cassirer, *Ibid.*, pp 11

[18] Tito Livio, *Ab urbe condita*, 6.1 cit. in Maurizio Bettini, *Ibid.*, pp. 95

tribuire carattere storico, né che potessero in alcun modo essere verificati o ricostruiti secondo un'unica versione. Tuttavia la loro 'significatività' consisteva nella capacità di incarnare emblematicamente lo spirito, la cultura ed i valori di tutto il popolo romano: queste storie mantenevano un carattere troppo efficace nel motivare e consolidare la supremazia romana, e un rovesciamento del punto di vista sarebbe stato solamente dannoso. Non era più il mito a doversi piegare ai metodi della storia, ma la storia stessa assumeva significato in funzione del mito.

Ma se il mito è dunque tanto qualcosa a cui si crede, quanto qualcosa a cui non si può del tutto credere, né qualcosa che si possa d'altra parte criticare o spiegare razionalmente, che cosa è?

Si potrebbe provare a dire così: il mito è una categoria. Il mito è un possibile insieme di fenomeni che rispondono ad un tipo di pensiero: è un modo di conoscenza (uno dei tanti possibili). Se si prova ad abbandonare il modello evolutivo rettilineo, secondo il quale ad un fenomeno se ne sostituisce sempre un altro più evoluto, possiamo dire che la conoscenza umana si può costituire *contemporaneamente* tanto dal pensiero razionale quanto da quello mitico, così come accadeva in antico, anche nella modernità. Se il pensiero razionale è quello che si interroga sulla verità dei fenomeni, quello mitologico ha come oggetto, invece, i significati umani di quei fenomeni. Semplificando, si potrebbe partire da questa considerazione: il pensiero logico parla i fatti, quello analogico delle relazioni tra i fatti, mentre il pensiero mitologico parla del significato di queste relazioni.

Il mito, costruendo figure, mette in relazione gli esseri umani: in accordo con il mito si stabilisce la convenzione interpretativa per dare un significato ai fenomeni. Credendo ad un mito (o non credendogli del tutto, ma comunque continuando a raccontarlo senza sottoporlo a critica), stabiliamo i rituali che regolano il nostro vivere in società e il significato dei suoi simboli.

«Il mito è la veste del simbolo» dice Friederich Creuzer e prosegue: «Nel mito l'anima ricolma esprime in una parola vivente ciò che immagina e sa»^[19]. Nel mito confluiscono le aspirazioni immaginifiche dei singoli nel costituire una comunità che risponde alla medesima cultura; nel mito si intuisce immediatamente il significato. Dice ancora Creuzer: «Abbracciare l'illimitato e sondare

[19] Friedrich Creuzer, *Simbolica e mitologia dei popoli antichi*, in Alfred Baumler, Friedrich Creuzer, Johann J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, Ibid., pp. 56 – 57.

l'imperscrutabile era il suo tendere innato. Come il simbolo, esso volle prima di tutto essere veramente significativo, o portare il più possibile il divino di un'idea sublime all'intuizione immediata. Proprio da ciò, dunque, da questa significatività, anche la singolarità della sua natura e l'oscurità espressiva»^[20].

Perché dunque sollevare questioni di portata così complessa per parlare di un argomento apparentemente 'materiale' come l'architettura? Il punto è che, se è vero che l'architettura si compone tanto dalla materia con cui è costruita quanto delle parole con cui è raccontata, è doveroso per chi la voglia studiare da un punto di vista umanistico (forse l'unico possibile) interrogarsi sulla natura di questi racconti.

Quando Charles Jencks scrive «La Storia come Mito» si avvicina ad alcune considerazioni di questo tipo, pur semplificando eccessivamente la questione mitologica. In estrema sintesi Jencks mostra che l'unica caratteristica comune a tutte le possibili 'storie' dell'architettura sia quella di essere parziali, soggettive e intenzionalmente orientate ad esprimere un giudizio. Nikolaus Pevsner eleva Gropius, Siegfried Giedion vede invece la massima espressione in Le Corbusier; Bruno Zevi promuove Wright, Vincent Scully, Louis Kahn^[21]. Jencks fa intendere giustamente che il mito è ciò in accordo con il quale si attribuisce significato alle opere culturali (come l'architettura). Ma il mito è qualcosa di più; può essere sì il giudizio persuasivo del singolo, ma soprattutto è il modo di relazione della collettività. Il mito è fondamento di quello Spirito del Tempo (*Zeitgeist*) a cui tutti hanno detto di rispondere, ma che nessuno ha mai potuto definire. È quel bozzolo che, diceva van Humboldt, avvolge necessariamente gli esseri umani; è la traduzione in forma (seppur misteriosa e incompleta) del significato ultimo delle cose. Etica ed estetica sono espresse nel mito con l'immediatezza dell'immagine. Sacro e profano, vero e non-vero, persuasivo e autorevole, il mito è l'unica costante universale che regola le opere culturali. Senza mito non c'è ordine culturale; senza mito non c'è architettura.

Si può dire che anche i generi letterari dell'architettura spaziano tra la storia e la favola; da una parte il tentativo di avvicinarsi al (irraggiungibile) razionale universale, dall'altra la necessità culturale di esprimere un giudizio (quindi un

[20] *Ibid.*

[21] Charles Jencks, *History as Myth*, in *Meaning in Architecture*, Jencks C., Baird G., (a cura di), Barrie and Rockliff, London 1969, ed. It., *La Storia come Mito*, in *Il Significato in Architettura*, Dedalo, Bari 1974, pp. 291

significato) immaginifico arbitrario. Da un lato la natura, dall'altro la cultura: a connettere i due sistemi il mito. Il mito come strumento per comunicare il significato della materia; il mito per affermarne la legittimità.

Anche in architettura possiamo osservare particolari racconti che, come diceva Tito Livio di Romolo e Remo, non possono essere né creduti, né smentiti, ma sono particolarmente 'efficaci'. Non possiamo credere né smentire la secolare tradizione degli ordini architettonici, sempre creduti univoci e sempre, invece, mutevoli, né l'inviolabile autorità che generazioni di architetti hanno attribuito a Vitruvio. Dobbiamo, però, riconoscerne l'autorevolezza e la capacità di trasmettere immediatamente un significato in qualche modo sacro.

Né possiamo credere o non credere alla grande mitologia della macchina che ha animato tutta la modernità, né ai precetti razionalisti, funzionalisti o 'scientifici' delle avanguardie del Novecento che ne sono derivati. Da un lato sarebbe semplice confutarli sottoponendoli a una critica razionale, dall'altro sono stati talmente efficaci come emblemi della propria epoca da rendere del tutto irrilevante il dimostrarne la falsità. Anche in questo caso, non è più motivo di interesse dimostrare che siano 'veri' o 'falsi', ma diventa fondamentale interrogarsi sul perché, e in che modo, siano risultati persuasivi.

Chiamare dunque 'miti' alcune 'teorie' o altre 'storie' dell'architettura può forse aiutare a spostare il baricentro verso un punto di osservazione altro, che con strumenti inediti può mostrare aspetti potenzialmente nuovi anche di fatti già ampiamente noti.

Prologo

L'ARCHITETTURA SI DEVE 'RACCONTARE COME'

Natura e Cultura. Necessità e convenzione

«Quando il mito nasce sono le cose a potenziare
le immagini, quando diventa mitologia sono le
immagini a potenziare le cose»

Goethe, *Tagebücher*

0.1 Casus Belli

Nell'Ottobre 1927 la rivista "*Das Neue Frankfurt*", diretta da Ernst May, dedicava un numero speciale alla questione del tetto piano, proposto come alternativa moderna a quello tradizionale a falde^[1].

Erano gli anni in cui gli 'accademici' si scagliavano contro i 'moderni', e la battaglia per la forma dell'architettura si conduceva tanto sul piano stilistico, quanto, soprattutto, su quello ideologico ed etico. Il tetto piano sembrava incarnare al meglio le aspirazioni di una nuova architettura.

I toni, a difesa o contro il linguaggio moderno, assumevano sfumature dogmatiche e rigidamente assertive in cui le teorie dell'architettura combinavano gli argomenti della storia con questioni di natura tecnica, economica o sociologica. Nello stesso anno a Stoccarda il *Deutscher Werkbund* aveva commissionato a Ludwig Mies van der Rohe la direzione del quartiere residenziale sperimentale *Weissenhof*, che veniva realizzato con il contributo di praticamente tutti i più

[1] "Das Neue Frankfurt, Sondernummer Das Flache Dach" (Numero speciale sul tetto piano) 1927, Anno I, n. 7, in Aa. Vv. *Das Neue Frankfurt 1926-1931* a cura di Giorgio Grassi, edizioni Dedalo, Bari 1975

grandi esponenti dell'architettura di aspirazione modernista dell'epoca. Per quanto i presupposti ideologici e le finalità della Francoforte di May e della *Siedlung* di Mies presentassero notevoli differenze, i due lavori erano accomunati da un'estetica del tutto simile. Tre erano gli elementi fondamentali che risuonavano come un *diktat*: assenza di decorazione in favore di un'esasperata complanarità delle superfici, finitura bianca, e tetto piano. Quest'ultimo appariva agli occhi di molti accademici come una sorta di non-finito e sembrava derivare dall'imitazione di modelli vernacolari genericamente (e gratuitamente) ereditati dal bacino mediterraneo.

Le accuse erano estremamente vigorose e convincenti e, in effetti, difficilmente confutabili. Del tetto piano si denunciava in primo luogo la carenza dal punto di vista delle prestazioni: iniziavano a mostrarsi le infiltrazioni e la coibentazione era raramente sufficiente. I detrattori del linguaggio moderno evidenziavano poi come il tetto piano rappresentasse un offensivo tradimento delle forme della tradizione germanica. Se per i moderni ambire ad un linguaggio internazionale con aspirazioni di universalità era una grande speranza, per gli accademici rappresentava invece una minaccia.

È evidente come in un simile clima culturale le posizioni intermedie o moderate avessero poco spazio: sembrava non esserci una terza via oltre l'abbracciare con fiducia l'assoluta novità o, d'altra parte, rifiutarla con decisione. Se i tradizionalisti si appellavano alle forme del passato per cercare di mostrare la naturale tendenza ad utilizzare il tetto a falde, Adolf Behne, invece, cercava un ascendente ancora precedente, in una corsa a ritroso verso le origini per motivare il proprio sostegno alla modernità.

Diceva Behne: «La parola d'ordine "tetto piano" non vuol dire altro che oggi si coglie nuovamente il significato originario della parola tetto»^[2]. Come a suggerire, ma senza il bisogno di dimostrarlo, che l'archetipo dell'architettura si costituisse proprio con un tetto piano.

Ernst May, tra i primi promotori di una chiara estetica per le *Siedlungen* (sebbene non usi mai la parola 'estetica' e rifiuti la nozione di 'stile' per l'architettura moderna), faceva di tutto per contrastare i feroci attacchi di chi additava la sua opera come figlia di un gusto arbitrario e transitorio. Rivendicava l'oggettività e la necessità delle proprie scelte, che altri condannavano come una

[2] Adolf Behne, *Per un'estetica della copertura piana*, "Das Neue Frankfurt", *Ibid.*, pp. 78

semplice moda affermando: «Un giudice imparziale dovrà ammettere che una moda non possederà mai la forza morale e la tenacia di farsi strada passo per passo, contro l'ostilità più accesa se non fosse sostenuta da quella forza etica che è sempre stata la premessa per l'affermazione di una forma espressiva nuova e negatrice del caos stilistico che l'aveva preceduta»^[3].

L'accento che May pone sulla questione etica mostra come il valore di una 'buona' architettura venisse ricercato oltre le sue forme e trasposto nella capacità di rinnovamento sociale. La nuova architettura avrebbe insegnato all'uomo il modo di essere moderno. Era come se May supponesse un'evoluzione storica rettilinea, di cui l'architettura si faceva strumento didattico: accogliendo il cambiamento della produzione verso il modello industriale, avrebbe educato l'uomo ad un nuovo stile di vita consapevolmente moderno.

Mies van der Rohe sosteneva con simile vigore la necessità di una radicale rivoluzione dell'architettura del proprio tempo: «È una battaglia che riguarda le mutate condizioni di vita e di lavoro, per nuove tecniche e nuovi materiali. Un mondo mutato richiede la propria forma. Non sono le tendenze formali ma le condizioni reali a stare al centro di questi sforzi»^[4].

Adolf Behne parlava di «significato originario» mentre Mies di «condizioni reali»; in altri casi si invocava l'oggettività della scienza, in altri ancora l'insindacabilità della ragione. Entrambi sostenevano di non procedere da scelte formali. La volontà era quella di sottrarre le scelte architettoniche al dominio dell'opinione o del semplice 'gusto': i radicali cambiamenti che stavano sconvolgendo l'architettura europea nella prima metà del Novecento erano presentati come una fase evolutiva necessaria e naturale nella storia dell'uomo. Diceva ancora Mies: «I maggiori esponenti del movimento moderno cercano di individuare le forze spirituali e materiali della nostra epoca, di confrontarsi con queste e di trarne, senza pregiudizi, le necessarie conseguenze»^[5].

Heinrich Tessenow, di dieci anni più anziano rispetto a Mies e May, manifestava invece alcuni dubbi sulla pretesa universalità di certe affermazioni. Mentre

[3] Ernst May, *La copertura Piana*, "Das Neue Frankfurt", Anno I, n. 7, *Ibid.*, pp. 77

[4] Ludwig Mies van der Rohe, manoscritto per una conferenza, *senza titolo*, 14 marzo 1927 [MOMA, Mies, Manuscripts, Folder 4]. Conferenza tenuta presso l'Immermannbund di Düsseldorf, ed. It. *La battaglia per il tetto piano*, in Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, a cura di Vittorio Pizzigoni, Einaudi, Milano 2010, pp. 47

[5] Ludwig Mies van der Rohe, *Ibid.*

Mies cercava termini assoluti, Tessenow relativizzava: «Amo il tetto piano e l'ho spesso adottato nei miei progetti; ma in questo caso, come in ogni altro, invito a diffidare degli slogan, e nel caso della nostra architettura d'avanguardia il tetto piano è diventato incontestabilmente uno slogan»^[6]. Tessenow, contrariamente a May e pur pubblicando queste considerazioni sul medesimo numero della rivista *“Das Neue Frankfurt”*, sosteneva la liceità di utilizzare tanto il tetto piano quanto quello a falde, a seconda della tecnica, del luogo e dei desideri del progettista. L'architettura di Tessenow si muoveva in uno spazio stilistico fluido che non contemplava affermazioni dogmatiche, che fossero di vocazione tradizionalista o modernista.

Tessenow appariva così ragionevole, mentre May voleva essere razionale, e conferire alla propria razionalità l'attributo di oggettività. May, come Mies, intendeva stabilire delle regole.

La pretesa di oggettività si fondava proprio sulla ricostruzione di una storia lineare, il cui prodotto era la forma dell'architettura moderna. Gli autori delle storie e delle forme dell'architettura erano però gli stessi, in un gioco dimostrativo dialettico, ma autoreferenziale, in cui la storia dimostrava l'esattezza della forma e la forma dimostrava l'esattezza della storia.

May riusciva, grazie alla propria ortodossia, a generare un'identità: da un lato una serie di forme *identiche* (nel senso stilistico di aderenti a una simile estetica), dall'altro *identitarie* (cioè attraverso le quali fosse immediatamente leggibile un'ideologia), rifiutando contemporaneamente l'accusa di aver compiuto delle scelte arbitrarie. Stabilire delle regole inviolabili, qualunque esse fossero, ma relative ad un'estetica comune e riconoscibile, era ciò che di fatto avrebbe costituito un movimento, di cui May e Mies furono capofila, mentre Tessenow, proprio per l'assenza di ortodossia, no.

Aderire a quelle regole significava essere moderni, anche se le regole non *erano* la modernità bensì la *rappresentavano*. Conformarsi, ad esempio, alla regola del tetto piano *significava* essere moderni.

Del resto, come osserva altrove Levi-Strauss, «parlare di regole e parlare di significato è la stessa cosa»^[7].

[6] Heinrich Tessenow, *Il tetto*, “Das Neue Frankfurt”, Anno I, n. 7, *Ibid.*, pp. 82

[7] Claude Levi-Strauss, *Myth and Meaning*, 1978 ed. It. *Mito e Significato*, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 26. Strauss parlava di fenomeni linguistici, ma, *mutatis mutandis*, una simile affermazione può aiutarci a comprendere meglio il fenomeno.

Le regole dei maestri erano tanto rigide quanto l'ideologia a cui si proclamavano fedeli: una teoria dell'evoluzione dell'architettura fondata su criteri pienamente oggettivi, non sottoponibili a critica. Una sorta di Darwinismo della forma: una storia scientifica. Dice però ancora Levi-Strauss: «Quando tentiamo di scrivere una storia scientifica, è davvero scientifico ciò che produciamo, oppure mentre cerchiamo di fare della storia pura rimaniamo anche noi legati alla nostra particolare mitologia?»^[8]

È possibile che May e Mies, mentre cercavano di legittimare le proprie architetture, fossero legati ad una particolare mitologia? La fede che dimostravano nell'idea di modernità garantiva carica etica e giustificazione estetica; l'ortodossia dei loro seguaci sembrava confermarne la verità. Le loro affermazioni risultavano convincenti e comprensibili agli occhi di chi, immerso nella medesima mitologia, era in realtà già persuaso della loro verità.

0.2 Cambio semantico: teoria, mito

Il *Weissenhof* di Mies era un simbolo di sconcertante modernità. I volumi puri, l'assenza di decorazione e di tetti a falde e l'onnipresente intonaco bianco (imposto da Mies a tutte le opere) ne suggerivano gli attributi: razionale, tecnico, scientifico, igienico.

Mies sosteneva che la verità dell'architettura risiedesse nell'evoluzione della tecnica costruttiva, e che da tale tecnica emergesse naturalmente la forma, ma le varie opere presenti al *Weissenhof*, pur presentando un'estetica omogenea, erano costruite con metodi del tutto differenti: alcune in carpenteria metallica tamponata, altre in mattoni e altre ancora in calcestruzzo armato. I suoi sostenitori la descrivevano come la naturale conseguenza architettonica del mondo industrializzato che stava portando l'uomo verso un grado superiore di civiltà: più sobria in nome dell'efficienza. Qualunque elemento decorativo applicato all'architettura, che fosse di ascendenza classica, eclettica o *Art Nouveau*, veniva considerato come simbolo di una borghesia *parvenue*, ignorante e prossima al declino.

Le critiche dei detrattori del *Weissenhof* furono moltissime e spesso formulate

[8] Claude Levi-Strauss, *Ibid.*, pp. 54



1940 Stuttgart Weissenhofsiedlung, Araberdorf, Cartolina postale (fotomontaggio), 1934 ca.

con toni accesi, ma uno dei più convincenti detrattori del quartiere sperimentale di Stoccarda non fondava le proprie accuse su ponderose argomentazioni ma su una semplice immagine.

L'organo di propaganda nazista, che vedeva nell'architettura modernista il pericoloso "Cavallo di Troia del bolscevismo"^[9] aveva diffuso, intorno al 1934, un collage in cui ad una cartolina ufficiale di una veduta del *Weissenhof* erano state sovrapposte immagini tratte da un contesto nordafricano^[10]; si animava così una scena tanto paradossale quanto in fondo verosimile, in cui le opere di Mies, Oud, Behrens, Bruno e Max Taut, Le Corbusier, Rietveld, ecc. ospitavano dromedari, mercanti beduini, alcune donne velate e un leone. L'autore del collage riusciva così con grande semplicità a mettere in crisi l'intero appa-

[9] L'espressione è una citazione del titolo dell'opera: Alexander de Senger, *Le Cheval de Troie du bolchévisme*, Les Éditions du Chandelier, 1931. Alexander de Senger è stato uno dei principali teorici dell'architettura del nazionalsocialismo. Attaccò duramente a più riprese soprattutto l'opera di Le Corbusier.

[10] 1940 Stuttgart Weissenhofsiedlung, Araberdorf, Cartolina postale (fotomontaggio), Schwäbischer Kunst-Verlag Hans Boetticher, Stuttgart, 1934 ca.

rato figurativo del *Weissenhof*, che in questa veste non sembrava più fondato sull'estetica dell'industria moderna, ma sulla sgraziata imitazione di un'architettura tradizionale antica di secoli. Era bastato cambiare la semantica di riferimento per attribuire alle medesime forme un significato del tutto differente. Diceva Karl Kraus di Adolf Loos: «Adolf Loos e io, lui letteralmente, io linguisticamente, non abbiamo fatto e mostrato nient'altro se non che fra un'urna e un vaso da notte c'è una differenza e che proprio in questa differenza la civiltà ha il suo spazio»^[11]. Quella che Karl Kraus chiama 'civiltà' è una sorta di codice interpretativo condiviso che consente l'attribuzione di significati e funzioni ai segni, siano essi figurativi, gestuali o verbali. Così come la 'civiltà' attribuisce nomi ('urna' e 'pitale') e funzioni differenti al medesimo oggetto, la medesima 'civiltà', pensando ad un semplice parallelepipedo bianco abitabile, distingue un modernissimo quartiere industriale tedesco da un tradizionale villaggio mediterraneo. Questa 'civiltà' che attribuisce significati e funzioni alle cose deve però a propria volta trovare un fondamento, come una religione e la sua liturgia lo trovano in un testo sacro o un'istituzione giudiziaria in un codice legislativo. Possiamo in fondo osservare che i fondamenti della 'civiltà' in cui si muovevano Kraus, Mies e May, che si collocano nell'ambito della scienza, della ragione o dell'economia, assolvono alla stessa funzione. Come suggerito da un'estesa letteratura, possiamo definire 'miti' queste categorie fondative. Miti non certo come difetti di conoscenza razionale o reale, ma come *strumenti di comprensione della realtà*.

Ammettendo la bontà di questa definizione si potrebbe dire che l'autore del collage 'arabeggianti' aveva cambiato la mitologia di riferimento dell'immagine del *Weissenhof*. E, cambiandone la mitologia, ne aveva di fatto manipolato il significato. Cosa intendiamo però quando parliamo di mitologia?

Dice Károly Kerényi: «L'uomo antico, prima di agire, avrebbe sempre fatto un passo indietro, alla maniera del torero che si prepara ad un colpo mortale. Egli avrebbe cercato nel passato un modello in cui immergersi come in una campana da palombaro, per affrontare così, protetto e in pari tempo trasfigurato, il problema del presente. La mitologia del suo popolo non soltanto era per lui convincente, aveva cioè senso, ma era anche chiarificatrice, vale a dire dava senso»^[12].

[11] Karl Kraus, "Die Fackel", n. 389-390, 1913, pp. 37

[12] Károly Kerényi, Carl Gustav Jung, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1941, ed. It. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringheri, Torino 1972, pp. 18

Nelle parole di Kerényi il mito sarebbe sostanzialmente ciò che rende comprensibile e giustifica le azioni dell'uomo. Se una comunità condivide la medesima storia, ad esempio le gesta di un eroe fondatore di una civiltà e degli dei che lo supportarono o ostacolarono, sarà propensa a comprendere perché si edificano templi, a giustificare l'istituzione di un governo e ad accettare l'imposizione di regole di comportamento. Allo stesso modo, trasponendo il discorso di Kerényi in termini 'funzionali', se una comunità crede nella scienza, nell'evoluzione darwinista e nel capitalismo, sarà propensa ad accettare e comprendere l'edificazione di un grattacielo, l'istituzione di uno Stato o di una banca centrali e i determinati obblighi che ne conseguono.

Per sintetizzare, si potrebbe dire che con la parola 'mito', in questa accezione, si intende sostanzialmente un discorso autorevole creduto da una comunità di persone, che fonda proprio sulla condivisione di quella credenza il proprio essere una comunità, il significato delle proprie opere e l'autorità delle proprie istituzioni. È importante però chiarire che, con tutto ciò, non si vuole proporre qui una critica anti-mitologica che di fatto porterebbe ad un esasperato agnosticismo, ma semplicemente descrivere, per comprendere, i meccanismi dell'autorevolezza di quel discorso particolare.

Molte volte il termine 'mito' è stato utilizzato in ambito architettonico come sinonimo di 'non-verità'. Si parla spesso di 'miti' come false credenze da sfatare, contrapposti ad una verità storicamente o scientificamente dimostrabile. Questa però è una visione molto parziale della questione mitologica, che, consapevolmente o meno, affonda le radici nell'illuminismo. Nel definire la voce 'storia' nell'enciclopedia del 1751, Voltaire la contrapponeva nettamente a miti e fiabe, considerati quasi sinonimi e ridotti alla stregua di un semplice stato primitivo della ragione umana. Con la nascita del pensiero scientifico e illuministico diventava egemone un nuovo paradigma di osservazione e comprensione della realtà (sia naturale che sociale) che, auto-proclamatosi oggettivo, faceva *tabula rasa* del sapere tradizionale narrativo del patrimonio mitologico. Il mito era consegnato alla categoria della letteratura, mentre la storia a quella della scienza. Ancora Levi-Strauss, però, sposta l'accento dalla pretesa di verità a quello della funzione antropologica, sostenendo che nella società moderna la storia ha semplicemente preso il posto della mitologia per adempiere in fondo alla stessa funzione^[13].

[13] Claude Levi-Strauss, *Ibid.*

La funzione sarebbe quella di comprendere il mondo naturale e giustificare le istituzioni culturali. In questi termini mito e storia si equivalgono: non importa tanto la dimostrabilità quanto la possibilità di essere creduto.

Il mito è ciò in cui si crede; non è tanto uno stato ingenuo e favolistico della ragione, ma uno strumento di comprensione della realtà. È tutta quella porzione culturale che riferendosi agli archetipi e traducendoli nel proprio presente fonda una coscienza collettiva. Nello scambio dialettico tra l'assoluto archetipico e il relativo particolare, il mito è sempre fondamento.

La mitologia come insieme di racconti tradizionali a proposito di dei, eroi, ninfe o animali fantastici è passata, nel mondo occidentale moderno, dal dominio della religione a quello della letteratura. Ha cambiato il proprio ruolo. Al momento della sua invenzione e trasmissione permeava tutti gli aspetti della vita umana e fondava le istituzioni sociali; nel periodo rinascimentale e romantico, intesa come forma allegorica, ispirava i soggetti pittorici delle opere non religiose nelle ville di nobili committenti. In epoca moderna è diventato quasi del tutto un elemento di studio e godimento letterario.

È altrettanto vero, però, che il ruolo che tali particolari racconti ricoprivano nella società antica non ha cessato di essere necessario. È facilmente intuibile come qualunque istituzione culturale debba continuare a trarre legittimazione da qualche fonte. Da questo punto di vista si può sostenere che il mito è una specifica modalità narrativa che, una volta definita, consente di rinominare alcuni racconti, teorie, e anche la scienza stessa, come 'miti'. Si può dire in questo senso che il mito è una *categoria*.

Una categoria ermeneutica: cambiando il nome ad un fatto, ad esempio chiamando 'mito' una teoria dell'architettura, attraverso cioè un processo di *ri-significazione*, si può arrivare ad una lettura inedita di alcuni fatti sociali.

0.3 Un significato, molti miti

Chiamando 'mito' una teoria dell'architettura non si intende affatto screditarla, mortificarne l'importanza o ancora dimostrarne la falsità, ma provare a comprendere con più attenzione il suo ruolo legittimante e la sua durata nel tempo. Anche se sarebbe facile smentire alcune teorie dell'architettura sottoponendole ad una critica realmente scientifica (molte sarebbero le teorie che vacillerebbero di fronte ad un'analisi attenta), lo scopo di questo lavoro non è confutarne la verità, ma guardarle *oltre la categoria della verità*, come unico modo per

comprendere la loro autorevole durata nel tempo (nonostante tutto).

Il mito è una forma narrativa inclusiva, tanto quanto il metodo scientifico è esclusivo. Se una teoria scientifica è vera finché non se ne dimostra il contrario, un mito è vero anche quando se ne racconta una versione differente: si trova oltre la categoria di verità univoca e può contenere differenti verità contraddittorie. La sua condizione di esistenza non è la coerenza, ma la credenza. Alcuni miti in architettura presentano un numero talmente ampio di versioni discordanti, che risulta quasi impossibile trovare tra di essi anche solo una coerenza originaria. Tuttavia hanno continuato ad essere creduti per moltissimo tempo. Freart de Chambray aveva, ad esempio, rilevato e disegnato gli ordini architettonici canonizzati dai più importanti architetti d'epoca rinascimentale. Messi a confronto nei suoi disegni, gli ordini di Vignola, Serlio, Scamozzi, Palladio e Barbaro presentavano discrepanze macroscopiche, soprattutto dal punto di vista proporzionale. Per quanto i cinque ordini dell'architettura avessero rappresentato uno dei più grandi dogmi dell'umanesimo, era più frequente riscontrare eccezioni che non adesioni ad una regola. Nonostante questa incoerenza, le regole imposte da Vitruvio fornivano tuttavia il compendio fondamentale per la professione dell'architetto e i suoi metodi proporzionali fungevano da leggi compositive. Diceva Serlio: «Per errore io intendo andare contro i precetti di Vitruvio»^[14], ma Serlio stesso, come tutti i suoi contemporanei, non esitava a contraddire i precetti vitruviani non appena il desiderio gli suggerisse di farlo. In questo senso, se con metodo scientifico si cercassero di individuare le vere proporzioni degli ordini classici e trarre da tale analisi una conclusione univoca (come in un certo senso ha cercato di fare Claude Perrault), si finirebbe per ritenere falsa la teoria degli ordini. Ma ciò non renderebbe giustizia a chi per secoli ha utilizzato quelle forme per comporre l'architettura e farebbe apparire i più grandi maestri dell'architettura rinascimentale e neoclassica come dei procacciatori di favole.

Se invece si applicasse il paradigma mitologico, includendo cioè le contraddizioni come parte di una verità più complessa e di fatto non conoscibile, si potrebbe forse comprendere meglio la forza che ha consentito a certe idee di attraversare secoli di storia. Non si dovrebbe quindi cercare una conclusione ma ipotizzare continuamente dei metodi interpretativi: mutevoli nel tempo,

[14] Sebastiano Serlio, cit. in Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*, 1914, ed. It. *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Bari, 1969 pp. 163

ma costanti nel senso.

La teoria, o a questo punto il mito, degli ordini trarrebbe la sua vera forza non tanto dalla reiterazione di alcune specifiche regole proporzionali, ma dalla credenza nell'idea stessa di proporzione come fondamento archetipico dell'architettura. Diceva Furio Jesi che studiare scientificamente la mitologia è come girare intorno ad un centro inconnoscibile: il mito stesso^[15]. Il fine non è quello impossibile di svelare la verità che sta al centro del cerchio, ma quello di stabilire e comprendere il senso di questo 'girare intorno'.

Molte teorie dell'architettura potrebbero essere studiate con questo metodo, ricercando delle costanti, anche al variare della forme e delle idee, piuttosto che appellandosi ad una ricerca di verità progressivamente e mutuamente esclusive.

0.4 Un mito, molti significati

Vitruvio fa frequentemente ricorso a racconti mitologici nel senso tradizionale del termine. Cita personaggi fantastici a fianco di altri storici, dando poca importanza alla differenza, e ammantando le vicende storiche di un carattere favolistico e spesso allegorico. Con l'intenzione di conquistare i favori di Augusto, Vitruvio racconta l'incontro tra l'architetto macedone Dinocrate e Alessandro Magno^[16].

Erano molti quelli che si presentavano alla corte di Alessandro con la speranza di ottenere una concessione o un impiego. Sulla lunga scalinata che conduceva al trono, prendevano posto le figure più disparate. Dinocrate, consapevole di dover escogitare un modo per emergere dalla massa, si presentò nudo, coperto d'olio, con una pelle di leone sulla spalla destra, un bastone nella mano sinistra e il capo cinto da una corona di foglie di pioppo. Vitruvio lo descrive alto, muscoloso, di figura imponente e drammatica, ad evidenziare il grande clamore che suscitò la sua comparsa. Interrogato da Alessandro che, colpito dal suo aspetto, lo aveva chiamato a sé prima di tutti gli altri questuanti, Dinocrate rispose di essere un architetto macedone e di avere un grande progetto. Gli presentò così il modello di un imponente colosso che rappresentava Alessandro stesso, scolpito nel Monte Athos: il colosso di Alessandro abbracciava da

[15] Furio Jesi, *Mito*, Isedi, Torino, 1973, pp. 105

[16] Vitruvio, *De Architectura*, Libro II, par. 1-4

un lato una città e dall'altro una grande vasca, che costituiva un lago artificiale. Meravigliato dall'ambiziosità dell'impresa, ma anche stupito dalla sua ingenuità, Alessandro rigetta il progetto di Dinocrate, ma chiede comunque all'architetto di rimanere presso la sua corte.

A partire dalla riscoperta rinascimentale di Vitruvio, Dinocrate diviene una sorta di allegoria dell'architetto di complicata interpretazione; alcuni ne evidenziano l'aspetto della subordinazione al potere, altri si interrogano su questioni unicamente disciplinari come i rapporti tra teoria e pratica o tra forma e rappresentazione. Francesco di Giorgio, ad esempio, vede nella narrazione un evidente richiamo alla teoria (esposta da Vitruvio stesso) dell'analogia tra architettura e corpo umano. Leon Battista Alberti, invece, sottolinea la mancanza di convenienza e utilità nel progetto di Dinocrate e si serve di questa considerazione per condannare tutta l'architettura monumentale. Daniele Barbaro, dal canto proprio, mette in evidenza le parole con cui Dinocrate si propone ad Alessandro. «*Ad te cogitationes et formas adfero*» sarebbe il modo in cui Vitruvio, per bocca di Dinocrate, sostiene che l'architettura non sia unicamente 'fabbrica', ma anche 'discorso', non solo pratica artigianale, ma anche teoria artistica. Un secolo dopo, André Felibien mostra il progetto di Dinocrate a Luigi XIV che era coinvolto nella diatriba tra Bernini, Perrault e Colbert a proposito della facciata Est del Louvre, per metterlo in guardia dalla megalomania di alcuni architetti e dalla vanagloria delle loro false promesse. Fisher von Erlach, autore di un bellissimo disegno del progetto di Dinocrate, esaltava il progetto come esempio di grandiosità, riscontrabile tanto in natura, quanto in arte. Ancora nel 1893, all'Esposizione Colombiana di Chicago, Henri Rapin include la città scavata nel monte Athos come modello per la propria città ideale, mentre J. Ponten nel suo "*Architecture that was never built*" elogia il progetto per sostenere il fascino di un'architettura che non si cura di alcun tipo di vincolo, come rivincita contro tutto ciò che è troppo umano e modesto^[17].

Ognuno riesce a ritrovare tra le maglie larghe delle righe di Vitruvio la propria idea di architettura. Non che essi abbiano necessariamente fondato il proprio pensiero *a partire* dal trattato vitruviano, ma si servono della sua indiscussa, e a propria volta mitizzata, autorità per conferire autorevolezza alle proprie

[17] Werner Oechslin, *Dinocrates and the myth of the megalomaniac institution of architecture*, in *Companion for contemporary architectural thought*, a cura di Hentje J. Louw, Ben Farmer, Adrian Napper, Routledge, London, 1993, pp 468



Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Il colosso del monte Athos*, inizio XVIII sec.

affermazioni. Una specie di esegesi strumentale, che, con un'attribuzione postuma di significato, si avvale della forza persuasiva del mito.

Kerenyi aveva parlato della mossa del torero che fa un passo indietro prima di attaccare. La natura del passo indietro può avere differenti forme e, a seconda di chi lo fa, portare a attacchi del tutto differenti. Quello che interessa è l'universalità dell'idea di fare un passo indietro, anche, e soprattutto, quando questa tecnica viene svelata, quando si cerca, in un precedente non sottoponibile a critica, una verità di cui, in realtà, si è già persuasi.

Questo esempio, insieme al precedente a proposito degli ordini, mostra la complessità della questione mitologica. Per quanto si cerchino di circoscrivere i numerosi significati del termine, emergono costantemente nuove accezioni, sfumature e contraddizioni.

La definizione della parola 'mito' implica l'inclusione di molteplici fenomeni linguistici e narrativi che appartengono tanto al mondo arcaico quanto a quello moderno.

È ormai chiaro come sia sempre impossibile trarre conclusioni univoche dallo studio della mitologia, secondo l'accezione del 'centro assente' di Furio Jesi ri-

portata sopra. Ad un unico mito si possono attribuire innumerevoli significati e fondare su di esso diverse possibili strutture sociali. Allo stesso modo un unico mito si presenta sempre in numerose e spesso contraddittorie versioni. L'inestricabilità di questa matassa può essere affrontata con l'idea di *permanenza*. Il mito è un'idea autorevole e, nel mutevole ambito della sua influenza, egemone. Una questione fondamentale, legata all'idea di permanenza che farà da guida in questo studio sul mito, è quella della distinzione tra natura e cultura, *Nomos* e *Physis*. Proprio la comprensione del complesso problema alla base di questa distinzione sarà ciò che in primo luogo ci consentirà di distinguere ciò che può essere considerato mito da ciò che invece non lo è.

0.5 *Nomos* e *Physis*

Nel V secolo A.C. i Sofisti greci della seconda generazione sollevarono una delle questioni filosofiche che hanno segnato maggiormente la cultura occidentale: quella della distinzione tra natura e cultura, *Physis* e *Nomos*. Anche Aristotele, nell'*Etica*, dedica grande spazio all'analisi delle differenze tra questi due termini e alle loro conseguenze^[18].

L'interrogativo fondamentale consisteva nello stabilire quali fossero le regole comportamentali fondamentali cui l'uomo avrebbe dovuto conformarsi per la sua vita in società. In che misura dovesse rispondere alle leggi della natura, e quanto era legittimo correggerle istituendo norme culturali.

La questione apparentemente semplice ne nascondeva molte altre, estremamente complesse: cosa è la natura e quale può considerarsi la natura dell'uomo? È inoltre positiva, spontaneamente buona, o negativa? Come e perché possono considerarsi legittime le istituzioni culturali, soprattutto nel caso giustifichino comportamenti "contro natura"? La vastità di tali questioni ha segnato un dibattito durato secoli, e di fatto ancora in corso, che ha portato alla formulazione di conclusioni del tutto differenti.

[18] Aristotele, *Etica Nicomachea*. Molta parte della trattazione aristotelica si articola intorno al problema di quali siano gli attributi 'naturalì' dell'uomo, e come egli li possa conoscere ed utilizzare per raggiungere l'armonia. In particolare, in merito a quanto qui sostenuto, si veda nel Libro V, la distinzione tra giustizia 'naturale' (indipendente dalle opinioni, quindi universale) e 'legittima' (particolare e determinata socialmente).

Hobbes, ad esempio, più di duemila anni più tardi, arrivò a sostenere che la natura dell'uomo è conflittuale, e che per evitare la tendenza spontanea allo scontro (riassunto nell'assioma "*Homo Homini Lupus*") era necessaria l'istituzione di un potere rigido, impositivo, sovra individuale, che con il monopolio della violenza potesse garantire la pace sociale^[19]. Rousseau, invece, idealizzava l'uomo primitivo nell'immagine del 'buon selvaggio', suggerendo che proprio nello stato di natura l'uomo fosse in grado di manifestare le proprie doti più alte^[20].

A prescindere dal giudizio di valore, ciò che però viene riconosciuto in modo più o meno unanime fin dalla formulazione del problema è che la *Physis* è unica e singolare, mentre il *Nomos* è plurale e declinabile in differenti *Nomoi*. Il *Nomos* è quindi legato alla contingenza e all'arbitrarietà e risponde a principi relativi e mutevoli. La *Physis*, invece, è universale e le sue logiche governate da necessità e spontaneità.

Una volta constatata questa distinzione emerge però con evidenza un ulteriore problema: quello della legittimazione. Se ammettiamo che i *Nomoi*, quindi le differenti strutture sociali, sono relative ed arbitrarie, come possiamo sostenere la loro legittimità? Come possiamo cioè affermare che un'istituzione culturale vigente (artistica, filosofica o legislativa) abbia il diritto di prevalere e non possa in qualsiasi momento essere sostituita da un'altra equivalente e altrettanto arbitraria? Qui avviene il cortocircuito: ogni *Nomos* particolare deve essere costantemente in grado di affermarsi come più credibile, più giusto, più oggettivo. In una parola, più *naturale* degli altri. Ogni rivoluzione, culturale o politica che sia, nasce dalla presa di coscienza dell'arbitrarietà di un determinato *Nomos*, la cui mitologia non è più sufficientemente forte per garantire la sua sopravvivenza.

È proprio il mito, nell'accezione di 'categoria narrativa' di cui sopra, che consente agli individui di credere nella verità del proprio *Nomos*.

[19] I concetti qui brevemente riassunti sono contenuti nella celebre opera di Thomas Hobbes, *Leviathan: Or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civil*, 1651

[20] L'espressione "buon selvaggio" (eng: "Noble Savage") compare per la prima volta in *The Conquest of Granada* di John Dryden del 1672. La definizione viene adottata dalla cultura del "Primitivismo" del XVIII secolo, che sosteneva che la corruzione dell'essere umano sarebbe figlia della civilizzazione, mentre l'uomo allo stato di natura sarebbe un essere in perfetta armonia. Jean Jacques Rousseau contribuì più di chiunque altro a diffondere questa idea. A titolo di esempio si legga la prima frase del suo *Émile* (1762): «Ogni cosa è buona mentre lascia le mani del Creatore delle cose; ogni cosa degenera nelle mani dell'uomo».

Dice a proposito Joseph Campbell: «Il mito integra l'uomo nella società e la società nella natura»^[21]. In altri termini il mito opera come termine medio tra individuo e *Nomos*, e tra *Nomos* e *Physis*.

Il mito non è quindi un semplice filtro attraverso il quale l'individuo osserva la propria realtà sociale, trasfigurandola e conferendole significato; non è un sistema interpretativo a posteriori. Il mito è un sistema costitutivo, che nasce contemporaneamente con le istituzioni sociali che instaura e funziona in rapporto con esse come garante. Non a posteriori quindi, ma neanche a priori, perché non potrebbe esistere a prescindere dalla specifica società che lo racconta. Mito e società, come *Nomos* e *Physis* intrattengono un rapporto dialettico. Una semplice definizione di Roland Barthes riesce a sintetizzare chiaramente questi rapporti complessi. Il mito, dice Barthes, è quel tipo particolare di racconto (antico o moderno, scientifico o narrativo, reale o fantastico) che *naturalizza l'ordine culturale*^[22].

Il mito riesce cioè a trasferire gli attributi dell'ordine naturale (spontaneo e universale, *Physis*) a quello culturale (relativo ed arbitrario, *Nomos*). Riesce così a sottrarre l'ordine culturale alla critica, facendolo apparire vero e necessario come tutto ciò che è naturale.

Sostenere che esista una mitologia dell'architettura significa affermare che alcune teorie dell'architettura operano come i miti descritti da Barthes: quando con toni particolarmente assertivi rivendicano pretese oggettività, si comportano proprio in questo modo.

Il caso del tetto piano è un valido esempio in questi termini. Abbiamo infatti osservato appelli all'oggettività, alle condizioni reali o al significato originario. In ognuno di questi casi, e i molti altri che tratteremo in seguito, si è cercato di fondare il proprio operato su termini insindacabili; in altre parole si è cercato in qualcosa di naturale la giustezza del proprio ordine culturale. Da questo punto di vista la forza legittimante di Mies, May o Behne è puro materiale mitologico, mentre la pacatezza relativizzante di Tessenow sicuramente no. L'architettura è sempre opera culturale e le sue forme arbitrarie, relative e contingenti, ma dietro questa affermazione apparentemente banale, si nasconde

[21] Joseph Campbell (with Bill Moyers), *The Power of Myth*, 1988 (libro tratto dal documentario *Joseph Campbell and the power of Myth*, con Joseph Campbell e Bill Moyers, pubblicato in sei puntate negli Stati Uniti da PBS, 1988), ed. It. *Il potere del mito*, Guanda, Parma 1988

[22] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, ed. It. *Miti d'oggi*, Lerici, Milano, 1962

un'altrettanto costante ricerca di naturale universalità. Alle teorie corrispondono altrettante forme. Anzi, ad una medesima teoria possono corrispondere forme differenti, così come ad una medesima forma possono fare eco diverse teorie. La costante universale è però la ricerca stessa di una ragione, il desiderio di avvicinarsi all'origine e nella sua ricerca comprendere le logiche della natura e del cosmo.

Geoffrey Scott, introducendo il suo brillante studio sull'architettura dell'umanesimo affermava: «L'architettura, si dice, deve essere 'l'espressione degli scopi ai quali è destinata', o 'l'espressione del modo in cui è realmente costruita' oppure 'l'espressione dei materiali che essa impiega'; 'l'espressione della vita elevata'; 'l'espressione della vita nazionale'; 'l'espressione del temperamento' dell'artigiano oppure quella del proprietario o di quello dell'architetto, o, all'opposto 'accademica' e deliberatamente indifferente a questi fattori. Deve, ci vien detto, essere 'tradizionale' o 'dotta', cioè rassomigliare a ciò che è stato fatto da architetti greci, romani, medievali o georgiani, oppure essere 'originale' e 'spontanea', sforzarsi cioè di evitare questa rassomiglianza; oppure deve trovare qualche felice compromesso fra questi due opposti, e così via indefinitamente»^[23].

La somma delle affermazioni elencate da Scott dimostra la relatività e la contingenza di differenti *Nomoi* e di altrettanti miti legittimanti. Ciò che però costituisce una costante è l'idea che l'architettura debba essere 'espressione' di qualcosa, debba cioè essere simbolo, funzionare come un linguaggio e 'essere fatta come qualcosa', sia esso un precedente storico, le proporzioni dell'essere umano o della natura, o ancora i metodi scientifici del calcolo. Tanti miti relativi e contingenti costituiscono in realtà le molteplici accezioni di un grande mito generale, costante e fondativo. In questo senso non solo l'architettura si serve del mito per affermare la propria stessa esistenza disciplinare, distinguendosi con essa tanto dall'edilizia quanto dall'arte figurativa, ma l'architettura condivide con il mito alcune caratteristiche ontologiche. L'architettura, come il mito è un essere ibrido, a metà tra il discorso e il simbolo, e come il mito di fatto indefinibile^[24].

[23] Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*, 1914, ed. It. *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Bari, 1969

[24] Si fa riferimento alla frase di Jean Przyluski: «Il mito è un essere ibrido a metà tra discorso e simbolo». cit. in Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960, ed. It.

L'architettura, come il mito, è uno strumento di comprensione e relazione dell'uomo con la natura e, allo stesso tempo, un atto primigenio e universale di fondazione dell'ordine culturale.

Quando Aby Warburg racconta le credenze, i riti e la struttura sociale degli indiani Pueblo del Nuovo Messico, evidenzia in primo luogo la loro visione cosmologica, secondo la quale l'universo ha forma di casa.

«Il tetto della casa-universo ha le falde a forma di scala. Sopra i muri poggia l'arcobaleno, mentre sotto, da un ammasso di nubi gronda la pioggia, disegnata con dei trattini. Nel mezzo - vero signore della casa-universo del temporale - compare il feticcio, Yaya o Yerrick, privo di attributi serpentinei»^[25].

Questo esempio, una riduzione del cosmo attraverso la rappresentazione di un elemento propriamente umano come la casa, dimostra il processo di formazione del mito e la sua capacità di dare significato alla vita degli esseri umani.

Il mito nella sua enorme complessità e nell'innumerabile quantità delle sue manifestazioni si riconduce sempre ad un principio universale. L'universalità del mito, nelle parole di Blumenberg è «appropriazione antropomorfa del mondo e l'accrescimento teomorfo dell'uomo»^[26]; attributi che con necessaria attenzione potrebbero definire l'architettura stessa.

Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale, Dedalo, Bari 1973, pp. 460

[25] Aby Warburg, *Schlangenritual Ein Reisebericht*, 1923 (conferenza presso la casa di cura di Kreuzlingen), pubblicato nel 1938 sul "Journal" del Warburg Institute, ed It. *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 21

[26] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1979, ed.It., *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 88

Capitolo I

LA CAPANNA PRIMITIVA E LA MACCHINA A VAPORE

o sull'archetipo dell'architettura

«Solo l'osservatore superficiale può negare che tra il mondo della tecnica e l'arcaico universo simbolico della mitologia giochino delle corrispondenze».

Walter Benjamin, *I 'passages' di Parigi*

I.1 La Dinamo e la Vergine

L'eredità di cui il giovane Henry Adams doveva farsi carico era un peso difficilmente sopportabile. Il suo bisnonno, John Adams, era stato il secondo presidente degli Stati Uniti, il primo ad abitare la Casa Bianca^[1], mentre suo nonno, John Quincy Adams aveva ricoperto la medesima carica come sesto presidente. Suo padre, Charles Francis Adams, aveva servito il governo americano, sotto la guida di Abraham Lincoln durante la guerra civile, come ambasciatore nel Regno Unito. In quegli anni Henry, quarto di sette fratelli, aveva seguito il padre a Londra come segretario personale, e lavorato come corrispondente anonimo per il New York Times. Tornato negli Stati Uniti, aveva insegnato storia medievale ad Harvard, abbandonando poi l'accademia per dedicarsi alla scrittura e al giornalismo.

Nel 1893, in occasione dell'Esposizione Universale Colombiana di Chicago,

[1] La Casa Bianca fu ultimata nel 1800 durante il mandato di John Adams su progetto, di chiara ispirazione palladiana, dell'architetto irlandese James Horban. Dopo Adams fu abitata dal terzo presidente Thomas Jefferson che vedeva nelle forme palladiane la migliore manifestazione architettonica degli ideali democratici americani.

Harris J. Ryan, giudice per le opere elettriche dell'esposizione, lo aveva iniziato come membro onorario della confraternita Phi Kappa Psi. Qualche anno dopo Adams avrebbe espresso nel saggio *La Dinamo e la Vergine* quanto osservato in quell'occasione^[2].

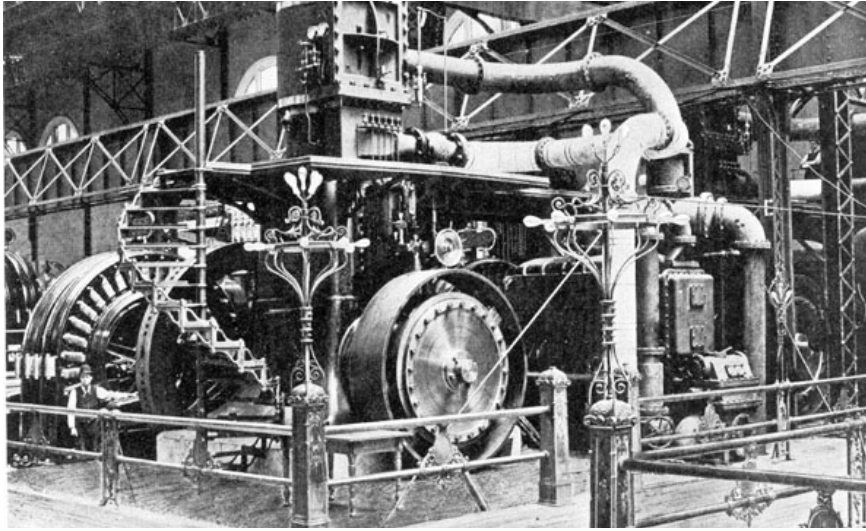
La *White City* di Chicago (così veniva soprannominato il sito dell'esposizione), il cui progetto era stato diretto da Daniel Burnham, si presentava in un pomposo stile neoclassico esteso su una superficie sterminata di duecento ottanta ettari e in soli sei mesi aveva accolto più di ventisette milioni di visitatori.

Come tutte le esposizioni, a partire dal Crystal Palace di Londra nel 1851, quella di Chicago aveva il fine di mostrare ai visitatori, oltre ai prodotti coloniali, i rapidi progressi della tecnica moderna: macchine industriali per la tessitura, la produzione di energia elettrica, il trasporto, ecc. In quell'occasione l'ingegnere George Washington Gale Ferris Jr. realizzò, come icona dell'esposizione, la prima ruota panoramica.

Adams si domandava quali fossero le 'forze' che spingevano un'intera società ad impiegare una quantità di energie così mastodontica: edificare palazzi, tracciare strade, scavare canali (e poi demolire l'intera opera al termine dell'esposizione) per muovere verso la stessa meta migliaia di persone, unite nella meraviglia dalla contemplazione del mondo moderno.

Nel *Machinery Building* erano collocate le gigantesche dinamo *Westinghouse* che fornivano energia elettrica all'intera esposizione. Agli occhi dei visitatori la *White City* illuminata a giorno, era uno dei più sconvolgenti momenti di stupore. Henry Adams vedeva proprio nella dinamo l'emblema privilegiato della modernità: il simbolo che meglio di tutti rappresentava la 'forza' generatrice della società moderna e il motivo della sua coesione. Parlando di se stesso in terza persona dice: «Per Adams la dinamo diventò simbolo di infinito. Mentre esplorava le grandiose gallerie delle macchine, iniziò a percepire le dinamo di quaranta piedi come una forza morale, come i primi Cristiani nei confronti della Croce. Il mondo stesso, nella propria antica, volontaria, annuale o giornaliera rivoluzione, sembrava meno impressionante di questa enorme ruota, che girava a velocità vertiginosa, quasi mormorando - bisbigliando un'appena percepibile raccomandazione a stare ad un passo di distanza per rispettare l'e-

[2] Nel 1907 Henry Adams aveva distribuito ad una ristretta cerchia di amici una raccolta di propri scritti intitolati *The Education of Henry Adams*, poi pubblicati in versione integrale nel 1918 dalla Massachusetts Historical Society, poco dopo la sua morte.



Una dinamo Westinghouse all'Esposizione Universale di Chicago del 1893

nergia - mentre non avrebbe svegliato un neonato che le si fosse trovato vicino. Prima della fine ci si sarebbe trovati a rivolgerle una preghiera»^[3].

Per evidenziare gli sconvolgimenti che stavano interessando il suo presente, Adams si chiedeva quale metodo narrativo utilizzare. Non credeva in una storia raccontata come successione cronologica di uomini illustri, sistemi politici o idee dominanti; non pensava che un metodo rigorosamente scientifico e filologico avrebbe reso giustizia alla complessità della storia dell'uomo. Adams pensava così la storia come una sequenza di 'forze'.

La dinamo era per Adams il simbolo della 'forza' della modernità, come lo era stata l'icona della Vergine Maria nell'Europa medievale.

Quando, tra il XII e il XIII secolo, dice Adams, fu edificata a Chartres la grande cattedrale di Notre-Dame, nulla nell'arco di chilometri poteva anche lontanamente rivaleggiare con la sua immensa struttura o con la ricchezza delle sue decorazioni. Nel 1194 un grande incendio aveva distrutto la precedente cattedrale, e il Velo della Vergine custodito al suo interno (l'abito che la Madonna avrebbe

[3] Henry Adams, *The Dynamo and the Virgin*, in *The Education of Henry Adams* 1918, *Ibid.*, (traduzione dell'autore)

indossato al momento dell'annunciazione) si credeva perduto. Quando fu poi ritrovato si pensò fosse necessario edificare un tempio più grande. Così per più di un secolo le migliori maestranze impiegarono tutte le proprie forze per innalzare altissime volte costolonate, realizzare decine di vetrate allegoriche ed adornare l'interno e l'esterno con centinaia di statue a bassorilievi^[4]. Le forze produttive, politiche e spirituali di un'intera epoca si univano inginocchiandosi davanti all'icona della Vergine.

Adams voleva mostrare che le ragioni fondamentali che legano gli uomini nella loro vita in società funzionano secondo meccanismi analoghi. Sia nell'epoca "religiosa" che in quella "meccanica"^[5] si possono individuare dei simboli privilegiati che funzionano come poli attrattivi, costitutivi e legittimanti: da una parte, così, la Vergine, e dall'altra la Dinamo, ma anche molti altri per ogni relativo ordine culturale. Non si tratta ovviamente di equipararne i contenuti ma di affermare una similitudine dal punto di vista del potere culturale^[6].

Adams credeva fundamentalmente nello studio di costanti universali; cercava i fondamenti archetipici dello stare in comunità, del condividere un codice sociale, di praticare dei riti collettivi. Paul Ricoeur, poco più di cinquant'anni dopo, avrebbe definito 'miti' quella categoria di simboli, la cui valenza 'religiosa' consiste nel collocare l'uomo nella propria società e in una più ampia rete di significati^[7].

Studiare la modernità (in questo caso la dinamo, ma in generale tutta la *tecnica*) da un punto di vista simbolico non è quindi un tentativo mistificante o blasfemo, quanto uno spostamento del punto di osservazione dal quale privilegiare le costanti antropologiche piuttosto che le differenze contenutistiche.

[4] Le maestranze che costruirono la cattedrale erano costituite da artigiani specializzati chiamati *compagnons*, riuniti in confraternite. Tre confraternite furono impegnate dell'opera: i Bambini di Padre Soubise, i Bambini del Maestro Jacques, e i Bambini di Salomone legati all'Ordine del Tempio.

[5] "Religiosa" e "Meccanica" sono definizioni di Adams, con cui sintetizza l'epoca a cui appartiene la cattedrale di Chartres e quella delle grandi Esposizioni Universali.

[6] Si veda a proposito: Harvey Cox, *The Virgin and the dynamo revisited: An Essay on the Symbolism of Technology*, in "Soundings: An Interdisciplinary Journal", Vol. 54, No. 2 (Summer 1971), pp. 125-146, Penn State University Press

[7] Si fa riferimento all'opera (cit. in Harvey Cox, *The Virgin and the dynamo revisited: An Essay on the Symbolism of Technology*, Ibid.): Paul Ricoeur, *La symbolique du mal*, 1960, ed Eng. *The Symbolism of Evil*, Harper and Row, New York 1967

Costanti che hanno le caratteristiche dell'archetipo: una verità primigenia, ed altrettanto inconfondibile, ma fondativa proprio perché esistente 'in origine'. L'archetipo che è, con le stesse parole con cui Sallustio definiva il mito: «ciò che mai fu e sempre è»^[8].

Adams cercava le costanti immutabili dell'ordine culturale umano e le trovava nell'idea di condividere una credenza che fosse in grado di stabilire regole comportamentali tanto di natura etica quanto estetica. Lo stare in comunità come un insieme di pratiche rituali. Questo era quanto faceva anche l'uomo moderno, visitando una *Galerie des Machines* con la stessa rispettosa devozione con cui secoli prima entrava in una cattedrale. Se l'archetipo era costituito dall'idea dell'esistenza di una forza superiore, sovraordinata e regolatrice, Adams ne svelava le relative manifestazioni.

Il parallelo proposto da Adams ci è utile come esempio metodologico. Per studiare l'architettura, e la sua teoria come forma mitologica, proveremo ad applicare il paradigma di Adams a quelle specifiche narrazioni che legittimano l'architettura facendo riferimento ad un modello primigenio. Tutti quei casi in cui si è sostenuto che l'architettura debba essere imitazione del proprio archetipo. Recidere un albero e conficcarlo nel terreno è un gesto che per molti, come si vedrà in seguito, ha rappresentato il passaggio dall'ordine naturale a quello culturale. Disporre una teoria di pali secondo un determinato ordine sarebbe stato poi il primo gesto architettonico.

Molti, elaborando la teoria vitruviana della capanna primitiva, hanno cercato di ricostruire la forma della prima architettura, e, come ogni mito, tale forma si è manifestata in innumerevoli e differenti versioni.

Come evidenziato da Adams, l'affermazione della tecnica industriale fu un evento talmente dirompente da poter essere paragonato ad una nuova forma archetipica. La macchina come emblema della modernità, così come la capanna primitiva era stata emblema privilegiato della classicità.

L'origine della tecnica è ciò che lega l'idea della capanna primitiva a quella della macchina a vapore, e l'imitazione di quella tecnica ha costituito il fondamento di molte teorie dell'architettura.

[8] Cit. in Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988 (epigrafe)

I.2 Origine della tecnica: la capanna primitiva

Come molte teorie che hanno nutrito il lavoro dei trattatisti a partire dall'umanesimo, anche quella della capanna primitiva ha origine in Vitruvio.

Vitruvio attribuisce l'origine della comunità umana alla scoperta del fuoco. Proprio intorno al fuoco gli uomini avrebbero mosso il primo passo dallo stato di natura a quello di cultura, unendosi in gruppo^[9]. Questo spontaneo 'stare insieme', poi, avrebbe determinato per necessità l'invenzione del linguaggio e quindi di un primo sistema di interpretazione condivisa dei segni.

Ancora la necessità avrebbe poi portato la neonata comunità a costruirsi un riparo: «Così in quella società gli uni cominciarono a fare il tetto di frondi, altri a scavare caverne sotto i monti, altri, imitando la costruzione dei nidi di rondini, a costruir con fango e stecchi ripari per rifugiarsi»^[10].

La mera necessità aveva poi, in modo altrettanto naturale, ceduto il passo ad un'esigenza figurativa, e così, «esercitando il naturale ingegno, attraverso la pratica giunsero alle arti, e allora l'operosità aggiungendosi all'ingegno fece sì che i più attivi si proclamassero artefici»^[11].

Il processo raccontato da Vitruvio, che dall'imitazione della natura, attraverso la pratica, conduce alle arti, ha il fine programmatico di mostrare l'origine dell'architettura. Questo è ciò che consente a Vitruvio di stabilire delle regole di composizione, insindacabili perché radicate nell'origine e quindi esistenti 'da sempre'. Mircea Eliade avrebbe detto che ciò che ha origine *Illo Tempore* è percepito come vero, giusto e necessario proprio perché appare come fosse 'sempre esistito'^[12].

In una sorta di sistema circolare di riferimenti legittimanti, Vitruvio inventava il proprio mito dell'origine e gli conferiva l'autorità dell'archetipo, per fondare su di esso la propria idea di architettura. A loro volta i trattatisti rinascimentali fondarono sull'idea di origine di Vitruvio la propria autorità; anche se le dina-

[9] Vitruvio, *De architectura*, (trad. Silvio Ferri) Libro II, I.1

[10] *Ibid.*, Libro II, I.2

[11] *Ibid.*, Libro II, I.3

[12] La dicitura "*Illo Tempore*" è ricorrente nella trattazione di Mircea Eliade. Viene usata per indicare un tempo primigenio e indefinibile in cui nacquero i miti. Si ritrova spesso, ad esempio, nell'opera: Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Editions Gallimard, Parigi 1957, ed. It. *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1976

niche evolutive e le forme proposte erano diverse, l'idea in sé di un modello primigenio non fu per lungo tempo mai messa in dubbio. Il mito di Vitruvio aveva però dei precedenti e degli analoghi, e proprio grazie al suo riferirsi ad un filone narrativo diffuso e consolidato, riusciva a risultare convincente.

Joseph Rykwert, in un sapiente studio sulle origini dell'architettura, evidenzia come l'idea di capanna primigenia appartenga a numerose culture, diffusesi in altrettante epoche^[13]. Una capanna archetipica compare nella cosmologia fenicia così come nel libro della Genesi o tra le righe delle Metamorfosi di Ovidio^[14]. La celebrazione della capanna primitiva è presente anche nel culto Romano di Anna Perenna. Così racconta Ovidio: «Alcuni stanno all'aria aperta, altri erigono tende: e altri con rami edificano una capanna fronzuta. Alcuni piantano in terra della canne secche a mo' di colonne e sopra di esse stendono toghe»^[15].

Il costante ritorno di una capanna originaria, nel suo fare da tramite tra natura e cultura, è sempre metafora della nascita della civiltà. Allo stesso tempo il suo ricordo motiva e rinforza i sistemi culturali che ne derivano. Dice infatti Rykwert: «Il ritorno alle origini implica sempre un ripensamento di ciò che si fa per tradizione, un tentativo di ridare valore alle azioni quotidiane, oppure semplicemente un richiamo a una sanzione naturale (o anche divina) al rinnovarsi per una stagione»^[16].

Uno dei primi autori rinascimentali a confrontarsi con la questione della capanna primitiva fu Leon Battista Alberti. Discutendo dell'origine della civiltà, Alberti rifiutava il primato che Vitruvio attribuiva al fuoco e sosteneva invece che fosse proprio l'architettura ad aver favorito la formazione delle prime

[13] Per un'esauritiva trattazione dei temi della capanna primitiva si veda Joseph Rykwert, *On Adams House in Paradise*, 1972, ed It., *La casa di Adamo in paradiso*, Mondadori, Milano 1977, da cui sono tratti molti dei riferimenti qui citati.

[14] Joseph Rykwert, *La casa di Adamo in paradiso*, Ibid., pp. 173

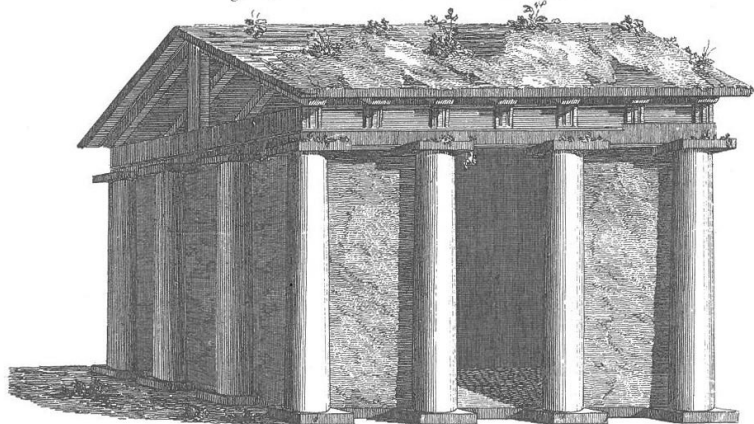
L'autore descrive così la cosmologia fenicia: Hipsouranio è la figura dell'eroe civilizzatore a cui si attribuisce l'invenzione dell'architettura con la costruzione di capanne di papiro e canne. Il fratello Ousos, con cui litiga, inventa invece l'abbigliamento grazie alla lavorazione di pelli animali. Genesi 33, 17, Giacobbe costruisce capanne di fronde. La festa del Succot ripeteva periodicamente questo atto primigenio, Rykwert, pp. 179

Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 611-725, Rykwert, pp. 163

[15] Ovidio, *Fasti*, III, 523 sgg, in Joseph Rykwert, *La casa di Adamo in paradiso*, Ibid., pp. 176

[16] Joseph Rykwert, *La casa di Adamo in paradiso*, Ibid., pp. 220

*The Third sort of Huts which gave birth
to the Doric ORDER.*



William Chambers, *La capanna primitiva*, 1768

comunità^[17]. Le forma dell'architettura primigenia era però oggetto di posizioni discordanti, che lo stesso Alberti riassumeva: «Alcuni affermano che da principio l'uomo abitava nelle caverne riparandosi insieme, padroni e greggi, sotto la stessa ombra; e danno credito a quanto narra Plinio, che per primo un certo Gelio Tassio, imitando la natura, si costruì una casa con il fango. Diodoro scrive invece che inventrice delle abitazioni fu Vesta, figlia di Saturno. Eusebio Panfilo, dotto indagatore di antichità, sostiene in base ad antiche testimonianze, che furono i discendenti di Protogono, che escogitarono le abitazioni per gli uomini, intrecciando foglie di papiro con canna palustre»^[18].

Alberti rifiutava però le definizioni elencate e, pur non citando fedelmente il mito di Vitruvio, sosteneva il primato della capanna di legno. A questa teoria, espressa brevemente, seguiva poi un lungo compendio pratico per la messa in

[17] Leon Battista Alberti, *De re Aedificatoria*, (trad. Giovanni Orlandi), *Prologo* «È stato affermato da alcuni che furono l'acqua o il fuoco le cause originarie onde gli uomini si riunirono in comunità; ma noi, considerando quanto un tetto e delle pareti siano convenienti, anzi indispensabili, ci convinceremo che queste ultime cause ebbero indubbiamente maggiore efficacia a riunire e mantenere insieme degli esseri umani».

[18] Leon Battista Alberti, *De re Aedificatoria*, (trad. Giovanni Orlandi) Libro II cap. IV, le fonti che Alberti cita sono: Plinio, *Naturalis Historia*, VII, 194, Diodoro Siculo, *Bibl. hist.* v 68, I

opera del legno; quando lo si dovesse tagliare, come lo si dovesse far essiccare o mettere in opera e quali essenze fosse più conveniente utilizzare.

Nella trattazione di Alberti veniva dedicato grande spazio a questioni di carattere tecnico, come del resto avveniva in Vitruvio, ma dietro al predominante pragmatismo del trattato è presente una precisa idea di architettura che fa da fondamento. Si può anzi dire che proprio questo grande accento sul carattere pratico, sul quale si fondano pretese di oggettività, sia prima di tutto ideologico. Alberti stesso espone nelle prime righe del prologo un'idea di architettura profondamente personale e perfettamente umanista, fondata, quindi, sulla convinzione che la volontà e la ragione dell'autore abbiano un peso capitale: l'autore stesso, e non la maestranza, è detentore del sapere tecnico ed estetico, ed attraverso la sua opera si svolge la tradizione. L'architettura è un'arte imprescindibile, «da non potersene in alcun modo fare senza», in grado di «conciliare la convenienza pratica con la gradevolezza e il decoro». Aggiunge poi qualche riga dopo: «Architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente, attraverso lo spostamento dei pesi e mediante la riunione e la congiunzione dei corpi, opere che si adattino ai più importanti bisogni dell'uomo»^[19].

Molti autori rinascimentali seguirono con Alberti più o meno pedissequamente, ma sempre con devozione reverenziale, l'idea della capanna primitiva come perfetto antecedente dell'architettura, derivando considerazioni sulla sua natura pragmatica, necessaria ed universale.

Nella cultura rinascimentale le analogie formali tra la capanna e il tempio classico erano suggerite in modo non del tutto esplicito; solitamente, come nei casi di Filerete o Cesariano^[20], la capanna veniva rappresentata nella forma di un parallelepipedo, definito da pali ricavati direttamente dal taglio di fusti di alberi, e sovrastato con rudimentali coperture a falde di fogliame e arbusti. Ma a partire dal XVIII secolo, con l'inizio dell'acceso dibattito sugli 'stili architettonici'^[21], al fine di affermare il primato dello stile classico rispetto al

[19] Leon Battista Alberti, *De re Aedificatoria*, (trad. Giovanni Orlandi) *Prologo*

[20] Antonio di Pietro Averlino detto 'Filarete', *Trattato di Architettura*, 1460-64

Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati et con mirando ordine insigniti* (traduzione volgare e illustrata del *De architectura* di Vitruvio), 1521

[21] Si fa riferimento alla cosiddetta 'battaglia degli stili' che vide contrapporsi, a partire dalla

barocco o al gotico, la rappresentazione della capanna diveniva sempre più una sorta di riduzione a posteriori degli elementi fondamentali del tempio greco. Così le rappresentazioni di Juan Caramuel y Lobkowitz in Spagna alla fine del XVII secolo, di Jacques Francois Blondel in Francia a metà del XVIII secolo o di William Chambers (allievo dello stesso Blondel) in Gran Bretagna, indicavano chiaramente gli antenati formali lignei, poi riprodotti nella pietra del tempio dorico^[22]; si intravedevano accenni di rudimentali capitelli, una disposizione degli elementi orizzontali che suggeriva la divisione della cornice in architrave e fregio, e del fregio in metope e triglifi, i chiodi che diventeranno le *guttae*, la struttura fondamentale del frontone e del timpano, ecc.

La rappresentazione più estrema in questo senso fu senza dubbio quella elaborata da John Soane all'inizio del XIX secolo, la cui capanna perde qualunque pretesa di verosimile ricostruzione filologica per guadagnare le proporzioni e le forme di un vero e proprio tempio classico realizzato in legno^[23].

La permanenza dell'idea di un'origine univoca ha assunto le proporzioni e la credibilità di una grande mito; molti si sono affidati al suo racconto per comprendere l'arte del proprio tempo e giustificare la propria posizione quando fosse stata messa in dubbio. In molti casi, soprattutto con le rappresentazioni più formalmente compiute, serviva da modello, un elemento la cui oggettività rasentava quella della natura stessa.

1.3 La capanna relativa

Se è vero che la nascita dell'architettura è stata spesso raccontata nella figura della capanna primitiva, gli esempi riportati finora non sono però esaustivi della complessità di questa vicenda. Non sempre infatti la capanna primitiva

fine del XVIII secolo, fazioni di architetti schierati a favore o contro gli stili classico e gotico e relative derivazioni.

[22] Juan Caramuel y Lobkowitz, *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano 1678

Jacques Francois Blondel, *Cours d'architecture ou Traite de la decoration, distribution & construction des batiments*, Paris 1771-1777

William Chambers, *Treatise of civil architecture*, London 1768

[23] John Soane, Drawing of a primitive hut, undated, for Royal Academy lecture 1. London, Sir John Soane's Museum



John Soane, la capanna primitiva, 1800 ca



Forestry building, Lewis and Clark Centennial Exposition, Portland, 1905

è stata proposta nelle forme di un'antecedente dell'architettura dalle forme classiche; la costante mitologica anche in questo caso si è manifestata in forme differenti, per sostenere altrettanti e relativi valori.

È emblematica a questo proposito la versione raccontata da Viollet-le-Duc.

In uno scritto divulgativo dal titolo "*Histoire de l'habitation humaine*", viene raccontato il curioso viaggio nel tempo dei due personaggi, allegorici a partire dai loro nomi, Doxi ed Epergos^[24].

Doxi, come il termine greco *doxa* da cui prende il nome, rappresenta un carattere conservatore, che fonda le proprie idee sulla 'opinione comune' che diventa 'dottrina' (o viceversa) e si oppone all'evoluzione della tecnica.

Epergos, che forse prende il nome dal mitico costruttore del cavallo di Troia Epeios, ha invece le caratteristiche dell'artefice che sposta volontariamente e in prima persona il baricentro della conoscenza.

La prima vicenda che Viollet-le-Duc racconta è proprio quella della capanna primitiva. Doxi ed Epergos osservano un gruppo di uomini primitivi (il primo nucleo del popolo di Arya) trascorrere la notte sotto le fronde di un albero; non potendosi riparare dalla pioggia, dal vento e dai predatori, conducono la vita in uno stato animalesco. Epergos, nonostante l'opinione contraria di Doxi, si sente in dovere di aiutarli. Così Epergos insegna ai primitivi come costruire una rudimentale capanna dalla pianta circolare, legata all'estremità in un unico punto: una specie di grande tenda di fronde di forma conica. «Perché - lo rimprovera contrariato Doxi - vuoi opporti allo stato delle cose? Insegneresti anche agli uccelli come farsi il nido o ai castori come costruirsi il riparo in un modo diverso rispetto a quello a cui sono abituati? Perché vuoi alterare il lavoro del Creatore?»^[25]. Epergos è l'artefice, colui che, da solo, inventa e insegna la tecnica: è l'architetto come eroe civilizzatore.

Nel corso del racconto i due protagonisti si imbattono nelle architetture tra-

[24] Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, 1875, ed Eng. *Habitations of Man in All Ages*, 1876, ed It. *Storia dell'abitazione umana dai tempi preistorici ai giorni nostri*, Milano, 1877

[25] *Ibid.*, Capitolo I, "Are they men?" Viollet-le-Duc parla del popolo di Arya. Secondo l'autore si tratta del primo popolo civilizzato ad abitare la terra, che con progressive migrazioni, avrebbe colonizzato il resto del globo.

Con questo nome, riferendosi a De Gobineau, Viollet individua l'antico popolo degli arii o ariani, penetrato nel Subcontinente indiano nel II millennio a.C. e impostosi su un ampio territorio, comprendente la valle dell'Indo e le pianure del Kashmir.

dizionali di diversi popoli interrogandosi su quale sia la migliore: dall'India al Sud America, dall'Europa all'Indonesia.

Alla fine del viaggio Viollet-le-Duc svela la propria visione di architettura archetipica; quella che il primo popolo civilizzato degli Arya avrebbe elaborato a partire dalla capanna di Epergos. Nel corso di un'evoluzione del tutto naturale gli Arya sarebbero giunti a costruire una sorta di *chalet* svizzero, emblema di architettura primigenia perfetta che, secondo Viollet-le-Duc, poteva ritrovarsi tanto nell'Europa continentale, quanto alle pendici dell'Himalaia da cui proprio gli Arya provenivano^[26]. Viollet-le-Duc, per bocca di Epergos, si faceva promotore di una sorta di proto regionalismo da cui emerge un approccio relativista rispetto alla questione della 'prima vera architettura' (sostenendo in pratica che ogni popolo ne avesse una propria peculiare); tuttavia, in modo sottile ma deciso, insisteva nel conferire maggiore dignità e universalità alla propria preferita nella figura dello *chalet*.

In questo modo Viollet-le-Duc revocava il primato dell'architettura classica, proponendo un modello di capanna primigenia dalle forme del tutto differenti: l'architettura classica era dunque solamente 'una delle tante possibili'.

Una volta messo in discussione il primato temporale e geografico delle forme dell'architettura classica, la questione della capanna primitiva continuava dunque a ricorrere insistentemente in altre innumerevoli e complesse versioni.

Se nella visione di Viollet-le-Duc i primitivi appaiono scimmieschi, sgradevoli e in costante faticosa ricerca di un artificio per proteggersi, nella celebre narrazione dell'Abate Laugier, i primitivi rappresentano perfettamente l'idea del "buon selvaggio" promossa da Rousseau: un'origine ideale in cui l'uomo allo stato naturale si trova in perfetto equilibrio^[27].

Anche la naturalezza che Laugier attribuisce ai primitivi è, come sempre, strumentale ad esprimere un'idea di corretta architettura. Come molti autori prima di lui, Laugier attribuisce alla capanna primitiva le caratteristiche di spontaneità e necessità, traendone però come conseguenza una conclusione inedita. Se la capanna è naturale allora ogni suo elemento non può che essere

[26] *Ibid.*, Capitolo XXVIII, "Conclusion". Così si pronuncia Epergos (tratto dall'edizione inglese): «Perhaps you will be surprised if I tell you that the chalets of the Swiss mountains are exactly like the dwellings that are to be seen on the slopes of the Himalayas, and in the valleys of Cashmere».

[27] Laugier, *Essai sur L'architecture*, 1753

essenziale; ogni sua componente deve avere una precisa ragione di esistere. Nella capanna di Laugier non trovano spazio decorazioni superflue o espressioni simboliche arbitrarie; quella che immagina, così, è una perfetta sintesi tra *natura* e *ragione*. Questa particolare immagine dell'origine gli serve per screditare gli eccessi decorativi del Barocco, mentre auspica un ritorno all'essenziale austerità del Classico, in particolare greco.

Gottfried Semper, invece, quasi esattamente un secolo dopo, metteva nuovamente in dubbio il primato della classicità. E ancora una volta, per farlo, proponeva un modello alternativo di capanna primitiva. Secondo lui non era in alcun modo verosimile che le forme della prima capanna fossero state così simili proprio al tempio greco; ai suoi occhi una analogia così marcata (come ad esempio quella di John Soane) era di per sé indice di faziosità. Il suo interesse, alla luce delle conquiste coloniali e della nascita degli studi antropologici, si volgeva alla capanna caraibica; più come paradigma che come ideale formale, e anche in questo caso per sottolineare in qualche modo la relatività del problema^[28].

James Hall era invece un acceso sostenitore dell'architettura gotica, a cui attribuiva caratteri di indubbia razionalità strutturale e di sublime dignità estetica. Fedele all'attitudine narrativa fin qui evidenziata in tutti gli autori, Hall cambiava semplicemente le forme del prototipo ideale, diventando così l'inventore della capanna gotica. Non solo ne descrisse l'origine ma, per dimostrarne la veridicità, si cimentò nel realizzarne in prima persona un modello. Diceva di aver osservato dei contadini che accatastavano nel proprio villaggio gli esili pali con cui sostenevano le piante di vite. Ai suoi occhi era subito apparso evidente che la somma di quei pali sarebbe naturalmente diventata architettura, grazie alla tecnica sapiente dell'artefice^[29].

Tra le molte ipotesi formulate sull'origine dell'architettura, ognuna con il proprio particolare desiderio di universalità, l'unica componente veramente universale risulta essere l'idea in sé della capanna, la necessità di immaginare l'origine in una specifica forma: un prototipo, l'emblema di ciò che dovrebbe essere. Le forme prototipiche della capanna sono relative e arbitrarie ma necessaria e universale è l'affermazione della sua esistenza.

Nel dialogo che conclude lo scritto di Viollet-le-Duc, un Capitano di naviga-

[28] Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Hamburg 1851

[29] Sir James Hall, *Origin, Principles, and History of Gothic Architecture*, Edimburgh 1818



James Hall, La capanna gotica, 1818

zione si rivolge così ad Epergos: «Lo stesso fenomeno ricorre sempre; il mondo non è così vario come pensi; nell'ordine morale e materiale delle cose, per quanto riguarda l'umanità, tre principii su quattro ricompaiono ovunque, e sempre indipendentemente dal tempo, dal luogo o dalle circostanze»^[30].

Non vogliamo confutare le mitologie dell'origine sottoponendole alla critica del metodo scientifico, perché anche il più perfetto metodo scientifico non sarebbe in grado di spiegare le 'forze' (per riprendere il termine di Adams) che hanno animato la nascita di interi sistemi culturali. Ciò che in realtà si vuole mostrare è che l'architettura ha sempre bisogno di una struttura mitologica, dal momento che al metodo ed al linguaggio scientifici sfuggono inevitabilmente le sfumature immateriali che sono parte integrante del suo essere. È proprio questo 'parlar figurato', e non tanto le sue forme particolari, ad essere necessario ed universale, tanto nella narrazione della capanna primitiva quanto in quella della macchina.

[30] Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Ibid.

I.4 Origine della tecnica: la macchina a vapore

«Pur riconoscendo che i grandi temi mitici continuano a ripetersi nelle zone oscure della psiche, ci si può domandare se il mito in quanto modello esemplare del comportamento umano non sopravviva anche, sotto una forma più o meno degradata, presso i nostri contemporanei. Sembra che un mito, al pari dei simboli che ne nascono, non scompaia mai dall'attualità psichica: cambia soltanto aspetto e traveste le sue funzioni. Ma sarebbe istruttivo insistere nella ricerca e smascherare il travestimento dei miti a livello sociale».

Mircea Eliade, *Miti, Sogni e Misteri* ^[31]

Sul primo numero della rivista “Stile Futurista”, edito nel 1934, venivano mostrate immagini di locomotive, vagoni ferroviari e automobili^[32]. Il breve testo che accompagnava le immagini, dal titolo “Estetica della macchina”, rivendicava con grande enfasi il valore espressivo di tutti i prodotti della moderna tecnica industriale. Non solo le macchine garantivano un miglioramento della vita dell'uomo dal punto di vista funzionale e pratico, ma erano anche portatrici di un valore simbolico ed artistico: in questi prodotti dell'industria risiedeva il moderno significato dell'arte. Per quanto la rivista esprimesse una visione tardo-futuristica, intrisa peraltro di una pesante retorica a sostegno del regime fascista, rimaneva saldo lo spirito che aveva animato la nascita del movimento: la *fede* nella macchina.

Aveva infatti scritto Marinetti nel suo celebre manifesto: «Noi futuristi imponiamo alla macchina di strapparsi alla sua funzione pratica, assurgere alla vita spirituale e disinteressata dell'arte e diventare un'altissima e feconda ispiratrice d'artista che, se non vuol perire nell'impreciso e nel plagio, deve prestar fede soltanto alla propria vita e all'atmosfera in cui respira»^[33].

Enrico Prampolini e Luigi Colombo (Fillia), direttori della rivista, ribadiscono in numerosi articoli l'idea che la macchina costituisca un modello per l'arte e l'architettura; in alcuni casi rivendicano l'evidenza della sua estetica in contrasto con gli antiquati stili accademici, in altri invocano i suoi meccanismi di

[31] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Editions Gallimard, Parigi 1957, ed. It. *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1976, pp. 20

[32] “Stile futurista. Estetica della macchina. Rivista mensile Arte e Vita” Anno I, N. 1, Luglio 1934-XII

[33] Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, Le Figaro, Parigi, 20 Febbraio 1909

funzionamento come paradigma esemplare per la composizione architettonica. Proprio tra le righe del breve scritto “Estetica della macchina” si legge una fondamentale considerazione a proposito del ‘modo’ in cui la macchina avrebbe dovuto ispirare l’opera degli artisti: «Una macchina non può vivere con dei fronzoli, non può vivere con dettagli inutili: essa ha un ordine di indispensabili elementi importanti e sono quelli: una macchina insegna dunque ordine e sintesi»^[34]. La macchina si compone, dunque, unicamente di elementi necessari. La macchina è l’elemento archetipico di una nuova architettura.

In questa affermazione risulta in modo evidente l’analoga con le considerazioni dell’abate Laugier sulla capanna primitiva. Come Laugier si appellava agli elementi essenziali, necessari e naturali della capanna per contestare il decorativismo Barocco, così i futuristi invocavano la medesima essenzialità, portata alle estreme conseguenze nel funzionamento della macchina, per contestare l’architettura accademica *in toto*. Nei testi dei Futuristi la macchina acquisisce lo *status* di origine. In entrambi i casi viene formulata una critica di carattere funzionalistico: ha diritto di esistere ed è bello solo ciò che ‘serve’. Ciò che costituiva l’unica differenza sostanziale era l’accezione attribuita alla parola ‘serve’. È vero però che le modalità narrative della capanna primitiva e della macchina non possono essere equiparate in modo esatto. Se la capanna primitiva traeva legittimità dall’apparire ‘sempre esistita’, originatasi *Illo Tempore*, gli stadi evolutivi della macchina appartenevano alla storia recente e potevano essere chiaramente datati.

La prima macchina a vapore era stata inventata da Thomas Newcomen nel 1711 per estrarre acqua dalle miniere, e le cronache dell’epoca evidenziavano con stupore come una sola macchina potesse svolgere il lavoro di 500 cavalli. Il modello era stato poi migliorato nella seconda metà del XVIII secolo da James Watt, con l’introduzione del condensatore separato, e il suo utilizzo era stato trasferito dalle miniere alla produzione industriale. Il suo impatto fu talmente dirompente, e la sua immagine così iconica, che la macchina di Watt diventò presto il simbolo privilegiato della rivoluzione industriale. La portata dei cambiamenti economici e sociali che ne derivò fu talmente ampia che Reyner Banham coniò la definizione di ‘*Steam Machine Age*’^[35].

[34] Enrico Prampolini e Luigi Colombo (Fillia), *Estetica della macchina*, “Stile Futurista Estetica della macchina. Rivista mensile Arte e Vita”, *Ibid*.

[35] Reyner Banham, *The age of the masters* first pub. 1962, revisited 1975, pp. 17

In occasione delle Esposizioni Universali del XIX secolo la macchina di Watt era una delle principali attrazioni nelle grandi *Galleries des Machines*. Sottratta al suo uso produttivo e consegnata alla contemplazione, appariva come un severo monumento cinetico di ferro. Il sistema trilitico acquisiva per la prima volta la dimensione del movimento perpetuo e automatico. Come la dinamo di Adams era il simbolo della 'forza' che muoveva un'intera epoca.

Nella grande macchina a vapore si era trasferito lo stesso spirito civilizzatore del mitico fuoco vitruviano; anche in questo caso il controllo della sua energia costituiva l'invenzione tecnica all'origine di una civiltà.

I racconti che descrivevano l'immagine della macchina, così come quelli a proposito della capanna primitiva, creavano la comunità. La macchina non era solo uno strumento di produzione ma una metafora forte di come l'uomo avrebbe dovuto agire in comunità e comprendere i fenomeni naturali.

Il paradigma meccanico aveva addirittura permeato l'intera visione che l'uomo aveva del cosmo; il pensiero scientifico ne aveva supportato la razionalità del modello. Come disse Lewis Mumford: «Il nuovo mondo che l'astronomia e la meccanica hanno inaugurato è basato nei fatti su una premessa dogmatica che ha escluso da principio non solo la presenza dell'uomo ma il fenomeno della vita. Sulla base di questa nuova premessa il cosmo stesso apparì come un sistema meccanico, comprensibile solamente in riferimento ad un modello meccanico»^[36].

La macchina arrivava a costituire un nuovo, inedito, stato 'naturale' dell'uomo industriale: il paradigma del funzionamento del cosmo e la ragione dell'esistenza delle strutture sociali. L'uomo moderno aveva ora il compito di dominare le forze della macchina come un tempo era stato in grado di dominare quelle della natura. Il metodo di questo dominio, declinato ad un grado superiore, avrebbe interessato ogni aspetto della vita dell'uomo e avrebbe costituito la 'meccanizzazione' della sua società. Siegfried Giedion la 'naturalizzava' così: «Quale significato ha la meccanizzazione per l'uomo? La meccanizzazione può venir paragonata agli agenti naturali, come l'acqua, il fuoco, la luce. È cieca e non ha una direzione determinata. Aspetta quindi di venire imbrigliata»^[37].

[36] Lewis Mumford, *The Myth of the Machine*, Harcourt, Brace Javanovich, Inc., New York, 1967, pp. 33 (traduzione dell'autore)

[37] Siegfried Giedion, *Mechanisation takes command* 1948, ed. It. *L'era della meccanizzazione*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1967, pp. 661

I.5 La macchina vestita e la macchina nuda

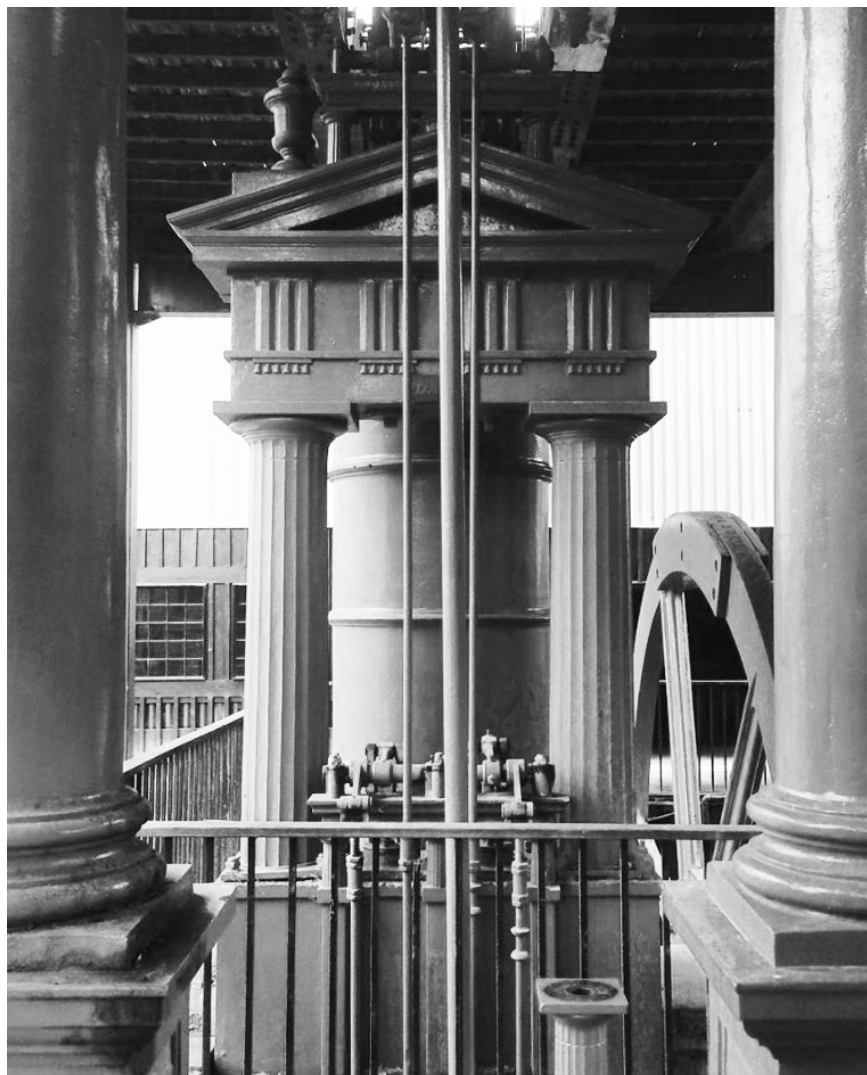
I Futuristi, e molti con loro, si erano riferiti all'essenzialità della macchina per sostenere la necessità di un'architettura finalmente libera dal decorativismo. Non avevano però considerato che spesso gli autori delle macchine del XIX secolo, quando si ponevano problemi di carattere estetico, formulavano spesso soluzioni di gusto classico. Era come se ci fosse uno scollamento tra chi apparteneva effettivamente al mondo della produzione, e l'élite intellettuale ed artistica che intendeva derivarne un linguaggio estetico. Se i primi estetizzavano la macchina con elementi della tradizione classica, i secondi invece teorizzavano il paradigma macchinista basando su di esso la negazione di tutti gli stili storici in architettura.

Per un lungo periodo, soprattutto quando destinate ad essere mostrate al pubblico, le macchine venivano adornate come degli altari o dei piccoli templi. Spesso il perno centrale, su cui si innestava il braccio basculante orizzontale, prendeva le forme di una massiccia colonna dorica. Dorica perché probabilmente continuava a rappresentare nell'immaginario collettivo l'idea di forza mascolina: nonostante tutto, il linguaggio figurativo classico era ancora un elemento simbolico condiviso.

Così si presentavano ad esempio le macchine a vapore di Thomas Horn o quelle esposte a Parigi nel 1867, mentre quelle di D. Napier & Son si costituivano come una vera e propria struttura dorica a baldacchino con sei colonne coronate da una trabeazione.

Ad Ironbridge (la cittadina che vantava la realizzazione del primo ponte in ferro della storia^[38]) campeggiavano due grandi macchine soprannominate *David* e *Sampson* realizzate nel 1851 da Murdock, Aitken and Company. Gli elementi centrali assumevano le forme di due perfetti portali dorici in ferro verniciato di rosso. Ogni dettaglio dello stile era riportato in modo filologicamente perfetto. Fu probabilmente proprio il valore spirituale che veniva attribuito alle macchine a rendere necessaria l'applicazione di questi elementi decorativi: emblemi di un nuovo spirito del tempo adornati con antichissimi

[38] Nei pressi dell'agglomerato industriale inglese di Coalbrookdale, fu inaugurato nel 1781, per opera di Abraham Darby III, il primo ponte della storia realizzato interamente in carpenteria metallica. La cittadina di Ironbridge prende il nome proprio dal ponte che ne rese possibile la fondazione.



Una delle due macchine doriche di Ironbridge, *David & Sampson*, 1851

simboli sacri. Prima di rivendicare un valore estetico autonomo la macchina doveva essere resa *riconoscibile* come oggetto 'sacro'; le furono quindi applicati gli elementi che più chiaramente, in modo comprensibile pressoché da chiunque, si riferivano ad un archetipo religioso (necessariamente pagano).

Quando i futuristi si riferivano alla macchina, non parlavano quindi certo dell'aspetto di quelle appena decritte, né di moltissime altre simili, ma piuttosto del funzionamento degli oggetti meccanici: quell'inedita e modernissima invenzione tecnica che sottraeva alla natura il monopolio della forza produttiva. Quella dei futuristi non era la descrizione di un oggetto, ma la narrazione di un funzionamento, il cui paradigma doveva tradursi in figure artistiche. Un racconto che diventa figura: un mito.

Altri prima dei futuristi avevano già rivendicato il valore estetico autonomo della macchina, e le loro affermazioni avrebbero lentamente spostato il baricentro della cultura artistica prima e di quella popolare poi. Spesso la rivendicazione di un'estetica 'dura' della macchina era semplicemente affermazione di uno *status* programmaticamente antiborghese; uno snobistico rifiuto di tutto ciò che veniva considerato bello su base consuetudinaria^[39]. Così si pronunciava il maestro dello snobismo Oscar Wilde in una conferenza nel 1882: «Tutte le macchine possono essere belle, anche quando non sono decorate. Non ricercate la loro decorazione. Non possiamo fare altro che pensare che tutte le macchine siano belle ed eleganti, e la loro bellezza e la loro forza siano una cosa sola»^[40].

A questa visione faceva eco pochi anni dopo Frank Lloyd Wright arrivando a sostenere che la produzione industriale avesse preso il posto dell'arte: «L'epoca della macchina (*Machine Age*) è l'epoca in cui i motori delle locomotive, i motori delle industrie, i motori di luce, di guerra o dei piroscafi, hanno preso il posto che occupava l'arte nella storia precedente»^[41].

Adolf Loos (in una visione poi ampiamente ripresa da Le Corbusier) inve-

[39] Sulla retorica antiborghese si veda soprattutto l'opera di Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, 1902 ed. Eng. *Style-Architecture and Building-Art*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994

[40] Oscar Wilde, *Essays and Lectures*, 4th ed., London 1913, pp. 178, cit. in Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern design*, 1949, ed. 1957 MoMA New York, pp.12 (traduzione dell'autore)

[41] Frank Lloyd Wright, *The Art and Craft of the Machine*, Reprinted in F.L. Wright, *Modern Architecture*, Princeton 1931, cit. in Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern design*, 1949, Ibid., pp. 14

ce, piuttosto che mostrare cesure, evidenziava delle costanti^[42]. La macchina esprimeva il grado più alto della capacità tecnica di un'epoca, come era stato per i templi greci dell'antichità, quando l'arte non era considerata opera individuale ma *téchne*: un 'saper fare artigianale e collettivo'. Tecnica meccanica e *téchne* prendevano la medesima accezione di emancipazione primigenia, dalla natura alla cultura. L'immagine della macchina dorica rappresenta il breve attimo in cui, in modo forse inconsapevole, emerge la consapevolezza ancestrale dell'analogia di queste due forze.

Furono però necessari diversi decenni perché l'estetica della macchina emergesse finalmente in modo autonomo in ambito artistico. Uno degli eventi fondamentali che determinarono questo passaggio fu la mostra "*Machine Art*" nel 1934 al MoMA di New York. Sul frontespizio del catalogo campeggiava l'immagine di un cuscinetto a sfera, mentre l'elica di un'imbarcazione accoglieva i visitatori appena fuori dall'ingresso.

All'interno del catalogo si affermava in primo luogo che gli oggetti della produzione industriale erano belli: avevano un valore estetico positivo e autonomo. Ma l'obiettivo non era tanto quello di fondare una nuova teoria del bello in arte. Anzi, l'affermazione prendeva le mosse da una delle teorie estetiche più antiche dell'umanità: quella dei solidi platonici. Alfred H. Barr, citando letteralmente da Platone, scriveva che la bellezza degli oggetti in mostra consisteva nell'essere costituiti unicamente da elementi geometrici elementari. Quella «bellezza astratta delle linee rette e delle circonferenze composte in superfici e solidi reali e tangibili mediante l'uso di strumenti tecnici»^[43]. L'astrazione dell'idea di una forma originaria, pura, libera da orpelli e decorazioni, veniva proposta come modello per le realizzazioni artistiche.

Philip Johnson, grande mitografo della modernità, aggiungeva qualche pagina dopo che il valore estetico degli oggetti in mostra trascendeva quello utilitaristico; i prodotti dell'industria non erano più belli semplicemente perché

[42] Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen*, 1897-1900, Innsbruck, 1932, cit. in in Nikolaus Pevsner, *Pioneers of modern design*, 1949, *Ibid.*, pp. 14

Questa visione di Loos è facilmente individuabile nell'opera *Vers une Architecture* di Le Corbusier, soprattutto nel momento in cui, per mostrare l'applicazione della costruzione in accordo con un *standard* viene paragonato il Partenone ad una automobile moderna.

[43] Alfred H. Barr, Philip Johnson, "Machine Art", Museum of Modern Art, March 6 to April 30, 1934, New York, MoMA archive, Catalogue

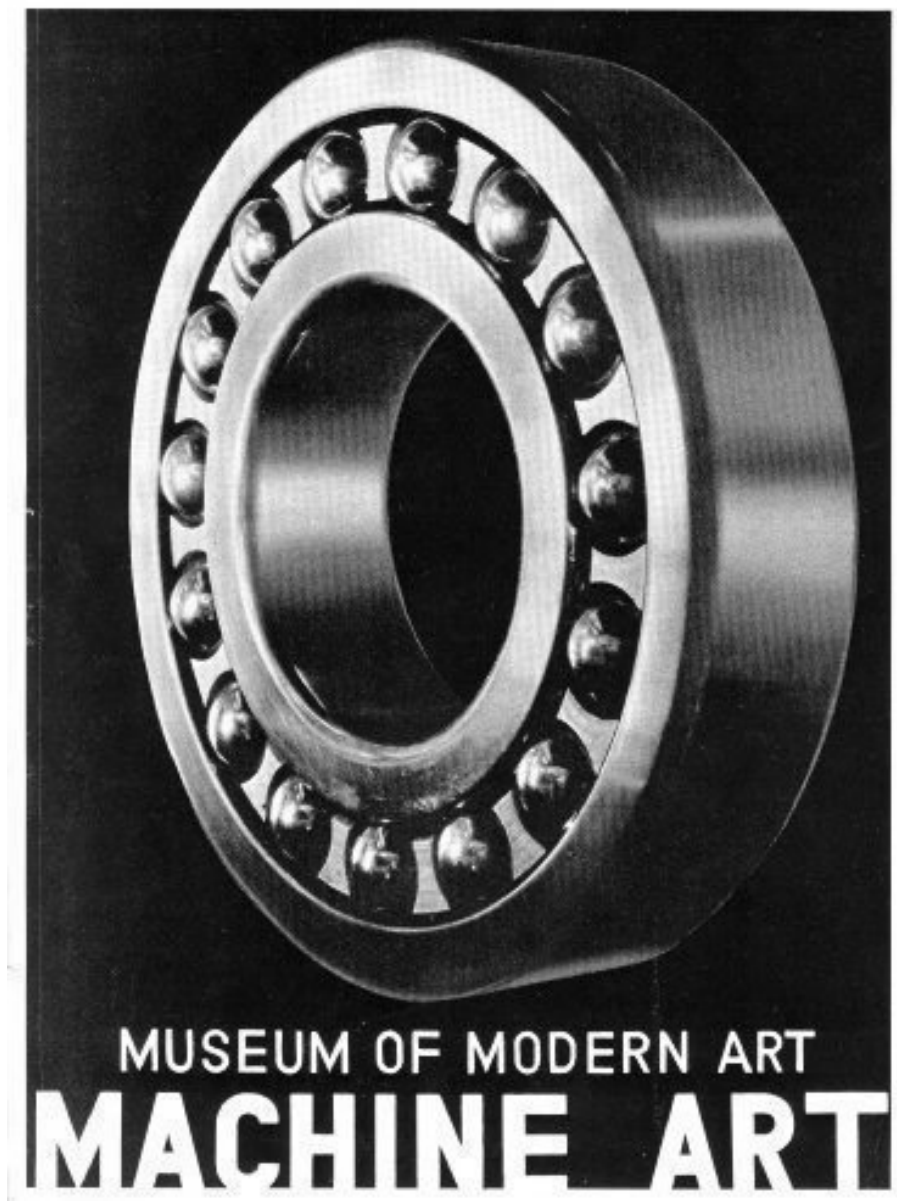
rispondenti nel modo migliore ad una funzione: potevano considerati belli alla stregua di una scultura, una pittura o una poesia^[44].

Ovviamente riconoscere il valore artistico dell'oggetto industriale richiedeva la messa in atto di una precisa strategia estetica: sottrarre l'oggetto al proprio uso e destinarlo unicamente alla contemplazione era parte di questo processo. Se in precedenza abbiamo visto che gli oggetti meccanici avevano bisogno di prendere a prestito elementi dell'arte tradizionale (come nel caso delle 'macchine doriche'), con la mostra del 1934 i prodotti industriali diventano portatori autonomi di un valore estetico esemplare. Il processo di estetizzazione della macchina è in fondo molto simile a quello che abbiamo osservato con la capanna primitiva. Così come l'astrazione dell'idea di capanna primitiva era diventata modello per l'architettura, la macchina, trasfigurata e sacralizzata nel godimento estetico, diventava emblema di una nuova arte.

A questo proposito fu forse di ancora maggiore importanza un'altra mostra, tenutasi in un piccolo spazio commerciale a Manhattan per soli 12 giorni nel 1927, dal titolo "*Machine Age Exposition*", cui la appena citata "*Machine Art*" si proclamava esplicitamente debitrice. In questa esposizione si cercava soprattutto di individuare i denominatori comuni che avevano animato le avanguardie architettoniche in tutto il mondo nei primi due decenni del Novecento; tanto i grattacieli americani, quanto i progetti costruttivisti russi, quanto ancora il modernismo delle *Siedlungen* europee venivano dichiarati debitori della macchina, e proprio in questo paradigma risiedeva lo spirito globale del cambiamento.

In un saggio che accompagnava le opere in mostra, il futurista Enrico Prampolini scriveva considerazioni sorprendentemente simili a quelle di Henry Adams, grazie alle quali è possibile constatare ancora una volta la permanenza del paradigma mitologico. Dopo aver rivendicato il primato dei futuristi nell'aver fondato, con Marinetti, la prima vera teoria estetica della macchina, Prampolini afferma: «Nella storia dell'arte attraverso le epoche i simboli e gli elementi di ispirazione ci sono stati suggeriti da antiche leggende e miti classici creati dall'immaginazione. Oggi dove possiamo dunque cercare l'ispirazione tra nuovi simboli che non sono più creazione dell'immaginazione o della fantasia, ma del genio umano? Non è forse la macchina oggi il più esuberante

[44] Alfred H. Barr, Philip Johnson, "Machine Art", Museum of Modern Art, *Ibid.*



"Machine Art", MoMA, New York, 6 marzo - 30 aprile 1934
a cura di Alfred H. Barr e Philip Johnson

dei misteri della creazione umana? Non è forse la nuova divinità mitica che intreccia le leggende e le storie del dramma umano contemporaneo? La macchina nella sua funzione pratica e materiale inizia ad avere nei pensieri e nei concetti umani il significato di un'ispirazione ideale e spirituale. L'artista può solamente riporre la propria fiducia nella realtà contingente della propria vita o in quegli elementi di espressione che spiritualizzano l'atmosfera che egli respira. Gli elementi plastici della Macchina hanno inevitabilmente una carica simbolica pari a quella del dio Pan, della resurrezione di Cristo, dell'Assunzione della Vergine, ecc.»^[45].

I.6 Origine dell'imitazione e imitazione dell'origine

Tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX le ultime mitologie della capanna primitiva e le prime della macchina arrivarono quasi a sovrapporsi, in un momento storico in cui era evidente la necessità di trovare nuovi fondamenti alla disciplina architettonica. Le scoperte coloniali stavano sempre più relativizzando il primato culturale europeo; l'istituzione delle nazioni europee necessitava di modelli indentitari particolari e la produzione industriale stava scardinando il tradizionale significato dell'arte.

Appellarsi alla capanna, e successivamente alla macchina, costituiva il metodo privilegiato per sostenere l'egemonia di una forma architettonica rispetto a qualunque altra possibile. Da un lato la capanna primitiva e la macchina costituiscono gli antipodi perfetti nell'evoluzione culturale dell'uomo; il grado zero dell'invenzione tecnica e il suo apice. Dall'altro però, da un punto di vista mitologico, rappresentano entrambe un'*origine*: una 'seconda natura' dell'uomo civilizzato. L'imitazione della 'seconda natura' sarebbe poi il metodo per realizzare un'arte 'vera' e 'giusta'. All'architettura che imita la capanna e a quella che si costruisce come la macchina viene conferito l'attributo analogo di essere indipendenti dalla moda o dal gusto.

Francesco Milizia verso la fine del XVIII secolo, per motivare il proprio supporto ad un'architettura neoclassica essenziale, usava termini fortemente assertivi e assoluti: «L'arte è un sistema di cognizioni ridotto a regole positive,

[45] Enrico Prampolini, *The Aesthetic of the machine and the mechanical introspection in art*, "Machine Age Exposition", May 16 to May 28, 1927, 119 West 57th Street, New York

invariabili, indipendenti dal capriccio o dalla opinione»^[46]. La sua idea era che l'architettura fosse fundamentalmente un'arte di imitazione, ma, non avendo nella natura un modello ideale, si sarebbe dovuta ispirare alle forme della capanna primigenia, nella quale risiedeva il senso dell'industria naturale degli uomini; «Non bisogna lasciare spazio alla moda, al capriccio, al delirio».

Con la stessa volontà di fuggire l'arbitrarietà Walter Gropius, più di un secolo e mezzo dopo si esprimeva in termini molto simili: «Siamo oggi in grado di dimostrare in modo conclusivo che le forme architettoniche moderne non sono il capriccio di alcuni architetti assetati di novità, ma la conseguenza ineluttabile delle condizioni intellettuali, sociali e tecniche del nostro tempo [...] La morfologia degli stili morti è andata distrutta rendendo così possibile ritrovare l'antica purezza di idee e di sensibilità»^[47].

Milizia e Gropius condividono la volontà di affermare l'universalità delle proprie idee: la forza del loro discorso è l'appello al mitologico archetipo. Entrambi si proclamano conoscitori di una verità primigenia e universale di cui, per mezzo della ragione, si fanno interpreti e profeti.

«*Artis sola domina necessitas*», diceva Otto Wagner al tramonto del XIX secolo, mostrando ancora il medesimo slancio. L'artista non è che il mezzo attraverso cui si esprime spontaneamente una più grande e universale aspirazione umana a soddisfare la propria necessità. Non si può però mai definire cosa davvero essa sia: ad Anánke, dea greca della necessità, non venivano edificati templi. Se all'archetipo, assoluto e necessario, non si può dare forma, si può però 'fingere', grazie al mito, di averne colto lo spirito: metterlo in scena dandogli la forma del prototipo: sempre plurale, particolare e relativo, ma sempre proclamato singolare e universale^[48]. Si può provare, come molti hanno fatto, ad 'inventare' un'origine con il racconto, supporre gli attributi naturali e derivarne un'arte figlia della necessità. Non si farebbe altro però che aderire perfettamente al paradigma mitologico.

[46] Francesco Milizia, *Principii*, 1781, cit. in Joseph Rykwert, *On Adams House in Paradise*, 1972, *Ibid.*

[47] Walter Gropius, *Valutazioni dello sviluppo dell'architettura moderna*, 1934, in W. Gropius, *Per un'architettura totale (scritti scelti 1883-1969)*, *Abscondita*, Milano 2007, pp. 81

[48] «*Artis sola domina necessitas*», trad. «La necessità è l'unica padrona dell'arte» in Otto Wagner, *Moderne Architektur*, 1896, ed. Eng. (tradotto dalla terza edizione, 1902) *Modern Architecture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica CA, 1988

Se si accetta la bontà della parentela tra architettura e mitologia, e la possibilità di studiare la prima con i metodi della seconda, si possono proporre queste parole con cui l'antropologo Gilbert Durand definisce il ruolo del sacerdote: «Il sacerdote non è un eroe culturale che con una grande impresa rende possibile o più agevole l'esistenza degli uomini, però è concepito secondo questo tipo mitico [...] Egli deve possedere un sapere la cui solidità sta nel fatto che non può venire nessuno che lo sottoponga a 'critica'»^[49].

Se, con le dovute precauzioni, si provasse a sostituire la parola 'architetto' a 'sacerdote', si potrebbe forse comprendere quale ruolo giochino i racconti presentati in questo capitolo.

[49] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960, ed. It. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1973, pp. 93

Capitolo II

IL TEMPIO DELL'ARIETE E DELLA LOCOMOTIVA

o sull'architettura come rito

«Dove non si sa nulla di vero è permesso mentire»

Friedrich Nietzsche, *Vorarbeiten zur einer Schrift
über den Philosophen*^[1]

II.1 Vero e arbitrario

Nel 1758 l'architetto francese Julien-David Le Roy pubblicava un volume dai toni romantici, in cui erano raccolti rilievi e disegni di antichi monumenti greci, dal titolo *“Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce”*^[2]. Le Roy sottolineava il primato temporale ed estetico dell'architettura greca, indicando gli ordini romani come pallide e sgraziate imitazioni. Nel 1761 Giovanni Battista Piranesi rispondeva con l'opera *“Della magnificenza ed architettura de' romani”*, sostenendo invece il primato dell'architettura etrusca, e conseguentemente di quella romana come sua erede diretta^[3]. In una tavola emblematica sull'ordine ionico, Piranesi restituisce diversi esempi di capitelli romani (S. Maria in Trastevere, S. Paolo fuori le Mura, S. Clemente, etc.) a fianco dei disegni di Le Roy dell'Eretteo e del monumento di Lisicrate. Alla sommità della tavola è riportata una frase di Le Roy stesso: «I capitelli che si osservano a Roma sem-

[1] Friedrich Nietzsche, *Vorarbeiten zur einer Schrift über den Philosophen* (1872), in *Werke*, cit. (Musarion-Ausgabe), vol. VI, p.31, cit. in Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1979, ed.It., *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991

[2] Julien-David Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Parigi 1758

[3] Piranesi, *Della magnificenza ed architettura de' romani*, Roma 1761

brano poveri e imprecisi»; le incisioni di Piranesi vogliono palesemente dare prova contraria.

Ma al di là della rivendicazione del primato estetico sul quale dibattevano i due studiosi, la tavola di Piranesi, come anche quelle di Le Roy, mostra con evidenza un fatto importante: le differenze tra i capitelli ionici riportati sono macroscopiche; sembra non esserci alcuna regola. Le volute hanno sviluppo e proporzioni differenti e i loro occhi dimensioni variabili, mentre abaco ed echino hanno forme diverse in ogni caso presentato: tutti i capitelli sono differenti, anche se rispondenti al medesimo ordine.

Osservando queste opere non si può fare a meno di domandarsi come fosse possibile che ancora all'epoca di Piranesi (e oltre) si potesse supporre che le proporzioni degli ordini classici fossero regolate da leggi inviolabili: come si poteva supporre l'assolutezza e la bontà dell'ordine ionico, se a più riprese era stata dimostrata l'arbitrarietà delle sue forme? E, quindi, se gli ordini non traevano legittimità dalla corrispondenza a proporzioni geometriche esatte, a cosa si doveva la loro permanenza?

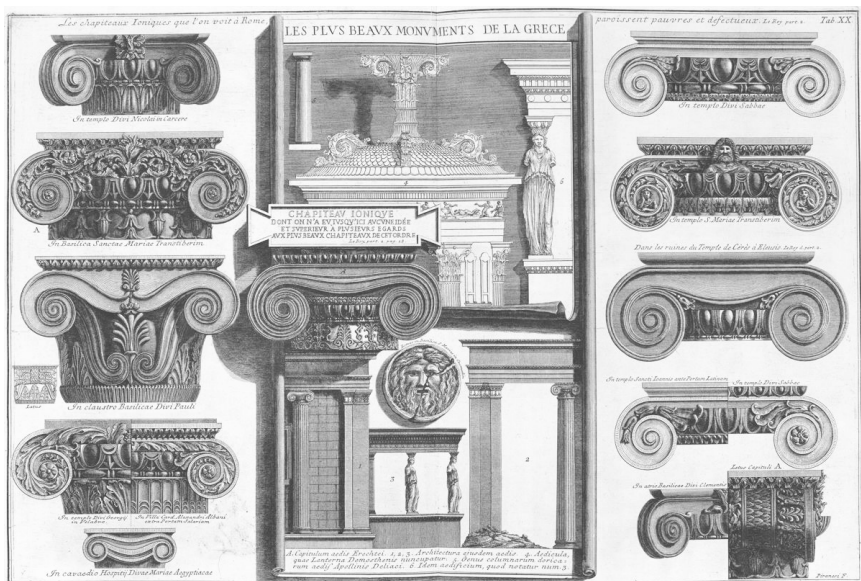
Già nel 1650 Freart de Chambray aveva paragonato gli ordini dei trattatisti rinascimentali mettendo in evidenza come ognuno avesse interpretato i precetti vitruviani e i rilievi dell'antico secondo il proprio gusto^[4]. Nel 1678 Caramuel y Lobkowitz aveva poi elaborato una decina di metodi proporzionali diversi per la realizzazione delle volute ioniche, ognuno dei quali basato su rapporti geometrici elementari ed esatti^[5]. Claude Perrault, alla fine del XVII secolo, aveva invece per primo violato una sorta di tabù, affermando che le leggi che regolano la composizione degli ordini non sono assolute: non è possibile dire che alcune siano vere, mentre altre false. La scelta di alcune piuttosto che altre è sempre arbitraria e in accordo unicamente con il gusto dell'autore^[6]. «Secondo Perrault le proporzioni cambiano costantemente in architettura 'come la moda'» dice Alberto Perez-Gomez commentando l'opera^[7]. Ma se non era più possibile pensare che ci fosse una verità a guidare l'opera dell'architetto, su

[4] Roland Freart de Chambray, *Parallele de l'architecture antique avec la moderne*, Paris 1650

[5] Juan Caramuel y Lobkowitz, *Architectura civil recta y obliqua*, 1678, Lamina XVIII - XLI

[6] Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, 1683

[7] Claude Perrault, *Ibid.*, Paris 1683 ed. Eng. *Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients*, The Getty center for the history of art and the humanities, Santa Barbara 1993, Introduction by Alberto Pérez-Gómez



Piranesi, *Della magnificenza ed architettura de' romani*, 1761

cosa poteva trovare fondamento la ricerca del bello? Era legittimo sostenere che ogni autore potesse esprimerne la propria particolare visione? E soprattutto, una volta sovvertita la regola, fino a che punto ci si poteva spingere?

Le considerazioni di Perrault sembrano anticipare la fondamentale teoria estetica di David Hume, quella relativizzazione soggettiva del bello che segnerà una cesura fondamentale nella storia dell'arte dal Settecento in poi^[8]. Estremizzando per aforismi, nella teoria di Perrault si osserva la transizione dalla visione oggettivista secondo la quale, con Tommaso d'Aquino, «il bello è la luce del vero», a quella soggettivista che, con Hume, afferma che «il bello è negli occhi di chi lo contempla».

Prendiamo però ancora ad esempio l'ordine ionico. Se è vero che, ancor prima che venisse ammesso in modo esplicito, non era possibile individuare un univoco metodo proporzionale o una vera regola compositiva, è però indubbio che proprio quella forma abbia continuato a manifestarsi per secoli. Osservan-

[8] David Hume, *Of the Standard of Taste*, 1757

do l'impressionante intervallo temporale e geografico in cui è stata utilizzata, anche ammettendo l'arbitrarietà e la relatività delle sue forme, si dovrebbe ammettere almeno una discreta vicinanza ad un principio universale. Com'è possibile che una forma tanto arbitraria come quella di due volute tra colonna e trabeazione, nata nel VI secolo a.C. nell'odierna Turchia, potesse arrivare (ad esempio) a rappresentare gli ideali democratici americani del XIX secolo, sopravvivendo alla sua continua ri-significazione col passare delle epoche?

Fedeli all'impostazione seguita finora, si può tentare di comprendere la permanenza di queste forme particolari non tanto da un punto di vista epistemologico, ma da quello mitologico, ipotizzando che sia dovuta al protrarsi di una forma rituale. Dal punto di vista della permanenza, le volute ioniche rappresentano sicuramente un paradigma mitologico e proprio per questa ragione hanno potuto manifestarsi in versioni differenti e contraddittorie. Questa differenza sarebbe indice della necessità di guardare oltre le stringenti categorie antitetiche di verità e gusto; manifesta la presenza dell'universale nel particolare e del particolare nell'universale.

È molto probabile che le volute ioniche trovino la propria origine in una serie di pratiche rituali ancestrali tradotte nelle forme di templi ed altari. Anche se non è possibile risalire con esattezza ad *una* origine di queste pratiche, e ammettendo la possibilità di *molte* origini, è proprio considerando alcune forme dell'architettura come *simboli liturgici*, che si possono comprendere le ragioni della loro permanenza; nel rituale e nella liturgia, e non nella regola proporzionale, si possono intuire i significati delle forme, comunicati nella tradizione. E si potrebbe aggiungere che anche la ricerca di costanti proporzionali è essa stessa liturgia.

In ogni caso, anche se non è più possibile ricostruire l'origine di un rituale in relazione al mito, rimane però l'idea di *sacro*; pur non potendo svelare il significato esatto di un simbolo, l'aura del rito permane nella memoria collettiva. Anche se non è possibile conoscere le liturgie che animarono la nascita dell'ordine ionico, le sue forme hanno continuato per secoli a conferire all'architettura un'autorità insindacabile.

II.2 Le colonne rituali

Quando Vitruvio racconta la nascita degli ordini si riferisce ad un tempo indeterminato all'origine della civiltà greca, in cui il popolo dei Dori stava stabilendo le proprie colonie nell'Attica, nel Peloponneso e in Asia Minore.

Il linguaggio di Vitruvio è semplice ed aneddotico, sembrano assenti reali intenzioni storicizzanti ed è frequente il ricorso a figure mitologiche della tradizione greca. Dice dell'ordine dorico: «Ma quando vollero in quel tempio collocar le colonne, non avendo le simmetrie, e cercando con quali criteri e computi potesser conseguire lo scopo di costruirle capaci a sostenere il carico e, al tempo stesso, di riconosciuta bellezza nell'aspetto, presero a unità di misura l'impronta del piede dell'uomo, e lo riportarono in altezza. E poiché avevano riscontrato che il piede è la sesta parte dell'altezza dell'uomo, applicarono questa proporzione anche alla colonna, facendola alta sei volte il diametro della base. Così la colonna dorica rappresentò negli edifici la proporzione, la solidità e la bellezza del corpo virile»^[9]. *Firmitas* e *Venustas*, come caratteristiche essenziali di una buona architettura, vennero ottenute imitando le proporzioni della figura umana.

Vitruvio attribuiva poi ai Dori anche l'invenzione dell'ordine ionico, avvenuto durante le prime colonizzazioni delle isole e delle coste asiatiche. Ione, figlio di Suto e Creusa e fratello di Acheo (secondo Euripide, invece figlio di Apollo) ne fu l'autore^[10]: «In seguito poi, volendo edificare un tempio ad Artemis, e di un nuovo tipo di bellezza, lo intonarono alla gracilità femminile, pur usando lo stesso vestigio del piede come misura. Fecero così la colonna alta otto volte il diametro dell'imoscapo, onde avesse un aspetto più slanciato; sottoposero una base a mo' di calzare; a destra e a sinistra del capitello collocarono poi le volute pendenti come crespi cincinni di una capigliatura, e ornaron le fronti con cimase ed encarpi disposte a guisa di crini, e lungo il fusto tutto lasciarono andare a basso i listelli delle scanalature come lunghi vestiti matronali»^[11].

Più di quindici secoli dopo, John Shute, nel primo trattato sull'architettura antica in lingua inglese, sottoscriveva l'attribuzione di genere agli ordini architettonici. Al dorico era associato il genere maschile nella figura di Ercole, mentre

[9] Vitruvio, *De Architettura* (trad. Silvio Ferri) IV, 1, 6. Vitruvio attribuisce le proporzioni dell'uomo all'ordine Dorico stabilendo il rapporto tra base ed elevazione a 1: 6. Si fa riferimento alle definizioni vitruviane di *Firmitas* e *Venustas*, utilizzate dall'autore per indicare l'idoneità strutturale e la gradevolezza estetica in architettura.

[10] *Ione* è una tragedia di Euripide rappresentata ad Atene alla fine del V sec. a.C.

[11] Vitruvio, *De Architettura*, Ibid., IV, 1, 7. Vitruvio attribuisce all'ordine ionico le proporzioni della donna, stabilendo il rapporto a 1: 8

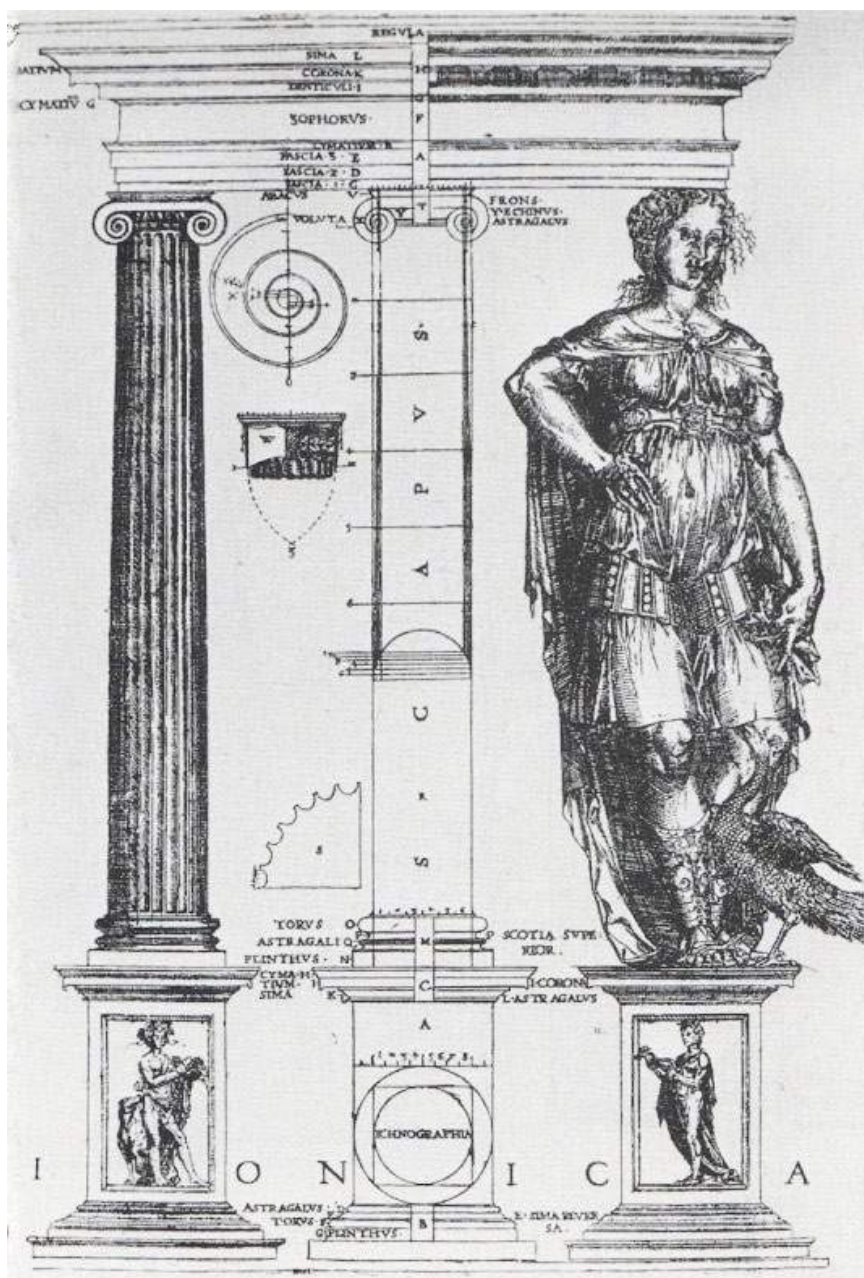
lo ionico era femminile, emblematicamente impersonato da Hera^[12]. Da Vitruvio a John Shute la cultura architettonica, con più o meno consapevolezza, aveva confermato questa ipotesi. La società inglese del XVI secolo non praticava certamente più i culti religiosi della Grecia classica, ma in qualche modo, nelle forme dell'architettura, ne confermava alcuni archetipi rituali. Trasferiva metaforicamente nelle forme dell'architettura gli attributi elementari di forza virile e quelli di fecondità femminile, confermando una necessità antica di secoli di 'parlare figurato'.

Neanche Vitruvio, del resto, aveva mai citato l'origine religiosa degli apparati figurativi degli ordini; per garantirne la legittimità gli era bastato collocarne la nascita in un tempo originario (*Illo Tempore*). Tuttavia con l'attribuzione dei generi aveva in qualche modo fornito un indizio di una ragione rituale primigenia. Vitruvio, inoltre, facendo cenno alle volute, alla base e alle scanalature della colonna ionica, ne attribuiva l'origine ad altrettanti elementi della figura femminile: la base ricorderebbe i calzari, le scanalature le pieghe degli abiti delle matrone, mentre le volute e gli ovuli del capitello i riccioli delle acconciature. Questa semplice stilizzazione della figura femminile bastava a Vitruvio per motivare il contenuto simbolico di quelle forme. Ma, non volendosi accontentare di una spiegazione così eccessivamente didascalica e tentando di approfondirne la complessità, ci si accorge che almeno due domande rimangono senza risposta. Perché le acconciature femminili sarebbero state rappresentate proprio nelle forme di due volute e non in un qualsiasi altro modo possibile? Le forme del capitello Ionico, inoltre, sono unicamente debitrice di un'ideale figura femminile o si può supporre che si riferiscano anche ad altri modelli?

In uno studio approfondito sull'argomento, George Hersey suggerisce che le forme degli ordini classici siano in gran parte derivanti da antichi rituali sacrificali^[13]. Le spoglie delle vittime, disposte su alberi o altari, avrebbero costituito il primo apparato decorativo; simboli di una religiosità intimamente legata al sacrificio cruento, in seguito utilizzati per adornare i primi templi lignei. Forse proprio queste spoglie (nel loro valore simbolico) consentivano la distinzione tra 'capanna' e 'tempio'. Così, ad esempio, i festoni del fregio sarebbero stati quelli che cingevano il collo dei buoi sacrificali, i triglifi, forse,

[12] John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*, 1563

[13] George Hersey, *The lost Meaning of Architecture*, 1988, ed. It. *Il significato nascosto dell'architettura classica*, Mondadori, Milano 2001



John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*, 1563
 Ordine Ionico associato alla figura di Hera

ossa spezzate, il timpano, come gli strumenti a percussione omonimi, costituito da pelli animali. Anche i bucrani, che per secoli hanno adornato gli edifici classici, rinascimentali e neoclassici, sembrano fare eco a questa ricostruzione. A partire dalla supposizione vitruviana a proposito delle acconciature femminili, molte sono state le ipotesi di derivazione formale delle volute ioniche, e un'evidente analogia potrebbe orientare parte di questa ricerca: le corna dell'ariete. L'ariete ricorre frequentemente nella mitologia greca antica e il suo sacrificio era praticato in buona parte del bacino mediterraneo. I Dori, ai quali Vitruvio attribuisce l'invenzione dell'ordine ionico, ad esempio, adoravano una manifestazione del dio Apollo rappresentato con corna d'ariete, che prendeva il nome di *Karneios*. Era il consigliere dei pastori e il protettore delle greggi, e in suo onore si celebravano a Sparta nel mese di Agosto le feste dette *Kârneia*, in occasione delle quali si stabiliva un insediamento di capanne e si sacrificavano arieti. La figura di Apollo *Karneios* sembra inoltre essere figurativamente debitrice a quella di Zeus-Ammon (venerato anche a Roma come Giove-Ammon), rappresentato anch'esso con corna d'ariete, e risultante da una sorta di unione sincretica tra il culto olimpico greco e quello egizio di Amon-Ra. Se è vero che nella colonna è stata individuata la stilizzazione della figura umana, il capitello (*kephalion*, *caput*) ionico presenta sicuramente una vicinanza formale con questi ultimi esempi. Se pure alla maggior parte delle rappresentazioni successive di Apollo mancano gli attributi dell'ariete, il motivo simbolico delle volute ricorre però spesso alle estremità dei bracci della sua lira.

Un altro carattere ricorrente era Hermes "crioforo" o "portatore dell'ariete", adorato in Beozia, forse modello del "buon pastore" cristiano. Il dio Pan, invece, era rappresentato nelle forme del fauno, mezzo uomo, mezzo capro, così come erano i fauni ad accompagnare nel mito le processioni di Dioniso. Ovunque in Grecia l'ariete rappresentava una giovane forza virile e feconda, era oggetto di sacrifici rituali e il suo teschio era venerato come simbolo sacro. Una delle più celebri figure della mitologia classica rimane Crisomallo: l'ariete del vello d'oro. Crisomallo, capace di volare e dotato di parola, aveva salvato Frisso dal sacrificio e dopo la sua morte la sua pelliccia era diventata oggetto di contesa. Ad esso si legano le vicende degli Argonauti e di Giasone, che sfida il re della Colchide Eeta con l'aiuto di sua figlia Medea. Proprio ripercorrendo questa vicenda si riscontra un'interessante corrispondenza. Erano state le divinità Hera e Artemide a favorire le imprese di Giasone; per loro volontà Medea si era innamorata di lui e lo aveva aiutato con la magia contro il suo stesso padre. E, proprio in favore di Hera ed Artemide furono realizzati nel VI

sec. a.C. i più importanti e mastodontici templi ionici dell'antichità: l'Heraion di Samo e l'Artemision di Efeso. Si può supporre dunque che esista una linea che unisce la figura dell'ariete con il culto di Hera e Artemide e le volute del capitello ionico. Il simbolo dell'ariete sarebbe quindi ibrido e ambivalente: se da un lato è associato alla virilità (ad esempio nel culto di Apollo), dall'altro la stilizzazione del suo capo ha forme estremamente simili a quelle dell'apparato riproduttivo femminile e può essere simbolo di fecondità; corna d'ariete e tube di Falloppio tracciano un profilo analogo.

Molti altri simboli si legano poi alle spirali delle volute ioniche. Il capitello eolico, illustre e meno fortunato precedente di quello ionico, presentava volute che prendevano origine dal fusto della colonna: dal basso verso l'alto e non viceversa. Esempi simili si riscontrano nel periodo arcaico in tutto il bacino mediterraneo e sembrano riferirsi alle forme di piante votive raccolte in fasci. Simboli spiraliformi e volute sono poi ricorrenti nei culti di altre antiche divinità 'cornute'. Così ad esempio le famose colonne di Persepolis realizzate dagli achemenidi Dario I e Serse nel V secolo a.C. presentano, al di sotto di vere e proprie rappresentazioni taurine, delle volute molto simili a quelle che si possono osservare nei templi ionici. Il culto del toro, come quello dell'ariete, era praticato in larga misura in molte delle aree finora analizzate, dal dio Moloch divoratore di vittime sacrificali al Minotauro. Anche alcune divinità già citate presentano in altri casi attributi ed epiteti taurini; Hera *Bo-Opis*, (femmina del toro), Zeus che assume le sembianze del toro per rapire Europa, Artemide tauropola, o in alcuni casi Dioniso che, come l'egizio Osiride, veniva associato alla resurrezione.

Secondo ulteriori, possibili interpretazioni, le forme dell'ordine ionico potrebbero invece essersi originate in relazione ad altre forme del culto di Artemide. Lo stesso fantoccio della dea, adornato con offerte votive sarebbe stato progressivamente tradotto nelle forme delle colonne del tempio^[14]. È questo il caso della celebre 'Artemide Efesia'; ad una figura di donna raffigurante la divinità venivano applicate le offerte destinate al sacrificio rituale, in particolare piccole sculture di tori ed elementi bulbiformi di difficile interpretazione. Si ipotizza che rappresentassero delle mammelle, oppure dei testicoli di toro, o ancora delle uova; in ogni caso simboli di fertilità. In altre occasioni questa

[14] George Hersey, *Ibid.*

figura era rappresentata nelle forme di una grande anfora votiva antropomorfa; ai lati del capo, sopra il quale era posta l'imboccatura, erano presenti due anse, la cui figura potrebbe aver costituito la base per l'evoluzione delle volute del capitello^[15]. Alcune monete di epoca romana sembrano poi evidenziare la permanenza della versione della stilizzazione delle statua della dea; in queste occasioni, infatti, il tempio di Efeso presenta una grande figura di Artemide, adornata per il rituale, che prende il posto della colonna centrale, sensibilmente distaccata dalle altre^[16].

Già Gottfried Semper ipotizzava che fossero proprio le pratiche rituali ad aver dato origine all'architettura. Sosteneva, ad esempio, che i primi templi di Artemide fossero semplici alberi a cui veniva appeso un arco, emblema della dea. Diceva poi che le tende arrotolate su alberi e pali rituali fossero state le prime volute ioniche; sostituzioni simboliche successive avrebbero poi condotto alle forme del tempio^[17].

Seppure sia impossibile ricostruire con certezza le fasi evolutive dell'ordine ionico, in tutti gli esempi brevemente citati ritroviamo la permanenza del tema del sacrificio. Le forme dell'ordine sarebbero simboli, progressivamente litizzati nelle forme del tempio, che ricordano antiche pratiche liturgiche cruenti. Si tratterebbe di una 'messa in scena' attraverso una sostituzione di simulacri in luogo delle vere vittime e dei veri oggetti votivi, in un processo sicuramente impossibile da tracciare in modo lineare, diffuso nel corso di secoli su larga scala e secondo differenti modalità in tutte le zone di ascendenza ellenica. Joseph Rykwert riassume brillantemente così quanto si è cercato di raccontare in queste righe: «In altre parole: potrebbe essere che le maestranze ioniche (e i loro mecenati) siano riuscite a creare o - per dirla con più precisione - a selezionare tra i prototipi esistenti (probabilmente tra il 700 e il 600, proprio quando maturava lo stile dorico) una forma astratta, abbastanza generalizzata da non fare riferimento diretto a nessun tema specifico[...] e nel contempo a

[15] Alcune illustrazioni che riproducono le antiche forme di questa pratica sono presenti in: Giovanni Battista Passeri, *Thesaurus Gemmarum Antiquarum Astriferarum*, 1750

[16] Il tempio di Artemide a Efeso fu considerato una delle sette meraviglie del mondo antico e fu spesso rappresentato su monete di epoca romana. Si ritrova ad esempio su una faccia delle monete coniate da Adriano o da Claudio.

[17] Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Hamburg 1860

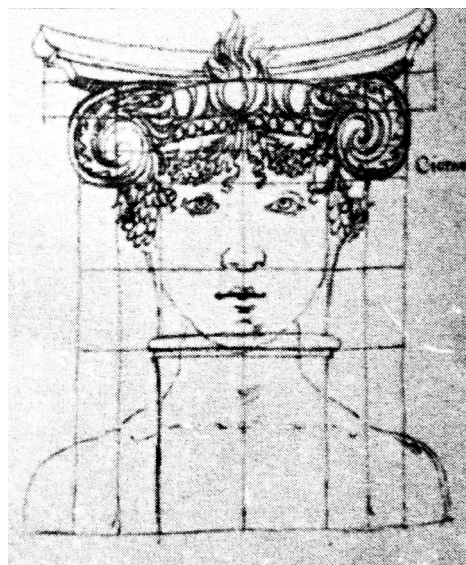
mantenere un contatto sufficiente con essi, cioè con i “sacri alberi” composti, con gli idoli mascherati, imparruccati e togati, e con i pali che sostenevano teschi (o conchiglie, o corna). Tutto ciò sembra lontano anni luce dalle rifiniture e dall'ingegnosità geometrica del capitello ionico, eppure quando Vitruvio parlò della sua creazione, sei o settecento anni dopo, aveva ben chiari questi temi - come dovevano esserlo stati per molti suoi contemporanei, che sapevano che la colonna era femmina - perché si rivolgevano a quella parte di vissuto greco nato dalla riflessione sugli animali e sulla loro fertilità, sui semi che crescevano nella terra, sulla morte e la resurrezione»^[18].

Ogni esempio tra quelli citati relativi alla possibile origine delle forme ioniche meriterebbe un grado di approfondimento molto superiore e, in ogni caso, non potrebbe condurre ad una conclusione certa e univoca; tuttavia l'intenzione fondamentale del presente studio non è la ricostruzione filologica, ma quella di spostare l'attenzione sul significato profondo e sacrale delle forme degli ordini architettonici. È sicuramente esistito un momento storico in cui ogni elemento del tempio rimandava ad un significato liturgico. Attraverso il rito, e nelle sue trasposizioni negli elementi architettonici, si inveravano quotidianamente i miti che fondavano le società antiche e, viceversa, dai simboli e simulacri che animavano gli ambienti sacri traevano valore e significato le pratiche rituali. Il rito come protrarsi fattivo di una credenza condivisa, un processo in cui viene data *forma* alla *parola* mitica; la parola autorevole (*mythos*) che diventa invenzione formale (*téchne*). I templi antichi erano intrisi di simboli che identificavano le credenze fondative delle società che li costruirono e proprio in essi quelle stesse società trovavano coesione.

Si può supporre che anche se queste specifiche credenze e pratiche archetipiche furono dimenticate, la permanenza dell'idea di *sacro* abbia conferito agli ordini quello *status* di autorità insindacabile che caratterizza i miti stessi, i quali, proprio come gli ordini, appaiono naturali e universali nonostante la loro arbitrarietà e l'infinito numero delle loro variazioni.

La società romana aveva adottato tanto le figure del Pantheon greco quanto le forme dei templi in cui erano adorate, quella rinascimentale le aveva riscoperte e misurate; il Barocco, poi, le aveva distorte, il Neoclassico aveva cercato nel citazionismo una nostalgica idea di origine, mentre i sistemi politici del

[18] Joseph Rykwert, *The dancing column. On order in architecture*, 1996 ed. It., *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2010, pp. 221



Francesco di Giorgio, codice Magliabechiano. Il disegno presenta evidenti analogie con alcune raffigurazioni di Zeus-Ammon in cui in luogo di corna spiraliformi stilizzate, prendono posto vere e proprie volute ioniche.

Novecento, democratici o dittatoriali, capitalisti o comunisti, avevano trovato nella ormai universale *riconoscibilità* delle forme degli ordini la propria legittimità. Tutte le società che hanno utilizzato il linguaggio degli ordini greci, pur attribuendo loro significati differenti, ne hanno sempre riconosciuto l'indiscutibile, pur se generico, valore sacrale. Per quanto trasfigurati in apparato decorativo autonomo, gli ordini hanno conservato in qualche modo l'autorevolezza conferita loro dall'origine rituale. Nonostante l'inesistenza di "proporzioni perfette", o di forme *vere* ed esatte, nonostante l'oblio delle ragioni storiche di quelle forme, per secoli fu lecito, anzi perfino necessario, usare quel linguaggio figurato per conferire ad un dato ordine culturale (politico, intellettuale o religioso) gli attributi di autorevolezza, sacralità e legittimità.

La demitizzazione avvenne, come in molti altri casi, con l'avvento dell'industrializzazione, ma, come si vedrà, non per abbandonare l'idea del sacro, bensì per trasferirla in altri ambiti figurativi. Quando ad esempio Teophil Hansen nel 1883 usò le forme del capitello ionico per realizzare il grottesco comignolo del parlamento di Vienna sembrò del tutto evidente che il linguaggio dell'antico non era più adeguato ad esprimere le forze produttive ed ideologiche che animavano la nascente società moderna.

II.3 I pilastri rituali

«Il nostro compito è costruire secondo verità»

Ludwig Mies van der Rohe^[19]

«La verità è figlia dell'immaginazione costituente la nostra tribù»

Paul Veyne^[20]

Ludwig Mies van der Rohe attribuisce a Tommaso d'Aquino una frase che indica come principio regolatore della propria opera: «Il Bello è la luce del Vero»^[21]. Quando il vescovo di Chicago aveva criticato aspramente la sua cappella per l'IIT, spiazzato dall'aspetto di uno spoglio parallelepipedo di acciaio, vetro e mattoni, di fatto difficilmente *riconoscibile* come edificio sacro, Mies era riuscito a convincerlo proprio con questa argomentazione: «Al vescovo non piaceva per niente, poi gli ho parlato del problema della verità. Fu d'accordo con me»^[22]. Se la nuda materia non riusciva ad esprimere il proprio contenuto spirituale, le parole con cui Mies ammantava la propria opera ne stabilivano una 'convenzione interpretativa'^[23]. Il significato della forma non era intrinseco, ma aveva bisogno di un termine medio che fungesse da traduttore: tradurre come capacità di attribuire il medesimo significato a diversi segni, in questo caso trasferendo il contenuto di un aforisma ad un edificio. Ma se nel caso della cappella dell'IIT il discorso di Mies sulla verità come fondamento della nuova 'arte del costruire' appare credibile, osservando invece molte altre delle sue opere americane è difficile non maturare il dubbio che

[19] Ludwig Mies van der Rohe, *Industrialisierung des Wohnungsbaues - eine Materialfrage*, in "Der Neubau", VI (aprile 1924), n. 7, ed. eng. *The Industrialization of Building Methods*, in Philip Johnson, Mies van der Rohe, MoMA, New York 1947, pp.184-185

[20] Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, 1983 ed.it. *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 195

[21] Ludwig Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe's Address, Delivered at Banquet held in his Honor*, in "Armour Engineer and Alumnus" IV (dicembre 1938), n. 2, It. *Discorso inaugurale all'Armour Institute of Technology*, in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, pp. 96

[22] Ludwig Mies van der Rohe, *Ibid*, pp. 95

[23] Per un chiarimento dell'espressione 'convenzione interpretativa' si veda in particolare il capitolo successivo: Capitolo II, *Uomo vitruviano e la Neue Sachlichkeit*.

Mies ci abbia in qualche modo ingannato^[24].

Il Seagram Building a New York, ad esempio, contiene un celebre dettaglio estremamente ambiguo, elevato a programma compositivo, che sembra contraddire nettamente le affermazioni del proprio autore. Sulle facciate corrono esili profili “IPE” verticali in bronzo che non hanno alcuna funzione portante; hanno la forma di esili pilastri ma in realtà gravano sulla vera struttura, rendendo peraltro necessario l’aumento della sua dimensione. I veri pilastri non sono visibili dall’esterno: sono affogati nel calcestruzzo, ulteriormente rivestito con uno scatolare metallico, e disposti sul filo interno del perimetro. Ma la questione ancora più importante è che Mies non nasconde la falsità strutturale, anzi, la svela con tutta evidenza. I piccoli profili che scandiscono le quattro facciate in modo uniforme non trovano appoggio al suolo, ma si impostano a partire dal primo livello e, osservati da sotto, mostrano la propria sezione, palesando la propria condizione di essere semplicemente ‘appesi’. Più di cento ‘pilastri’ che si estendono per un’altezza complessiva di trentotto piani, dichiarano, in modo del tutto irrazionale, di non partecipare in alcun modo alla sfida dell’architettura alla gravità, svolgendo anzi un ruolo contrario. Proprio colui che aveva fatto del concetto di ‘vero’ il proprio paradigma operativo, tradisce con un solo gesto verità e razionalità e, infine, espone apertamente il proprio tradimento. Come è possibile che un edificio che contraddice così palesemente il programma teorico su cui si fonda diventi uno dei più riprodotti emblemi dell’architettura americana, e consacri il suo autore come uno dei maggiori maestri del Novecento?

Con il Seagram, Mies era finalmente riuscito a ‘mettere in scena’ quello che pensava da trent’anni; quando era ancora un giovane architetto nella Berlino tra le due guerre diceva infatti: «Solo i grattacieli in costruzione mostrano idee costruite ardite, e l’effetto di questi scheletri d’acciaio che si stagliano contro il cielo è travolgente. Con il rivestimento delle facciate tale effetto viene distrutto [...] in ogni caso si dovrebbe rinunciare a risolvere un compito nuovo con forme tradizionali»^[25]. A Mies, prima ancora della funzione strutturale, inte-

[24] Analogie in Mies di ‘falsità’ strutturale si riscontrano in molte delle sue opere americane come ad esempio: 860-880 Lake Shore Drive Apartments, IIT Crown Hall, Martin Luther King Jr. Memorial Library, Museum of Fine Arts, Houston, ecc.

[25] Ludwig Mies van der Rohe, *Senza Titolo*, in “Frühlicht. Eine folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens” a cura di B. Taut e K. Peters, Magdeburg, n.4, 1922, ed. It. *Grattacieli*,

ressava l'*immagine* della struttura: la griglia metallica che si poteva osservare solo durante la costruzione dei grattacieli americani, poi successivamente mascherata. Chicago e Manhattan erano state costruite in questo modo: grandi sistemi trilitici metallici sovrapposti a cui venivano applicati, come una pelle intorno allo scheletro, sottili strati di materia che 'imitavano' gli stili storici dell'architettura (gotico, neoclassico, Art Nouveau, eclettico, ecc.)

Mies, invece, intendeva elevare l'estetica della struttura a linguaggio architettonico, come se osservando la costruzione, ad esempio, dell'Equitable Building^[26] si potesse fermare l'opera, e considerarla completa, una volta messo in opera il solo scheletro di acciaio. Questa era la sua verità: mostrare finalmente a tutti la materia bruta grazie alla quale si elevavano i grattacieli.

Mies, che si era formato presso lo studio di Peter Behrens e aveva appreso la lezione di Hermann Muthesius, trasferiva nel grattacielo (che ancora non aveva trovato un linguaggio espressivo proprio) le considerazioni che lo stesso Muthesius aveva elaborato a proposito del padiglione espositivo, della fabbrica e delle stazioni ferroviarie: emblemi della modernità di cui non esisteva un precedente tipologico.

A proposito delle stazioni Muthesius aveva scritto: «Nessuno può resistere all'effetto potente e liberatorio delle ampie coperture voltate in ferro delle moderne stazioni ferroviarie. Queste espressioni di una nuova epoca e di una nuova estetica appartengono al regno dell'arte tanto quanto la chiesa o il museo»^[27]. Secondo la visione di Muthesius prima e di Mies poi, questi grandi monumenti della modernità, non avendo precedenti tipologici e dovendo assolvere funzioni del tutto inedite, avevano tutto il diritto, anzi il dovere, di essere realizzati secondo un linguaggio espressivo nuovo e lontano dalle forme architettoniche tradizionali. Ma un conto era la soluzione tecnica, un altro il linguaggio

in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Ibid.* pp. 3-4

[26] L'Equitable Building è un grattacielo di Manhattan costruito in stile neoclassico tra il 1913 e il 1915 su progetto di Ernest R. Graham. La sua struttura imponente di 38 piani che impediva alla luce solare di raggiungere il suolo fu uno dei motivi per il quale nel 1916 fu approvata la legge sull'urbanistica che imponeva, per la realizzazione dei grattacieli, il sistema dei *setbacks*.

Le immagini di cantiere svelano la struttura metallica portante successivamente rivestita con pietra e marmo.

[27] Hermann Muthesius in *Stilarchitektur und Baukunst*, 1902 ed. Eng. *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994, pp. 64



Ludwig Mies van der Rohe, Seagram Building, New York 1958

espressivo. Quando a Mies fu finalmente commissionata la realizzazione dei primi grattacieli, si rese conto che la nuda struttura non era sufficiente per assolvere, da sola, a tutti i problemi pragmatici. La struttura in acciaio doveva prima di tutto essere affogata nel calcestruzzo per ragioni ignifughe, secondo stretti protocolli legislativi, e i ponti termici conseguenti alla sua messa in opera al nudo avrebbero reso gli ambienti difficilmente abitabili. Tuttavia Mies non aveva intenzione di abbandonare il proprio presupposto ideologico fondamentale. La sua verità non risiedeva tanto nel formulare un pensiero razionale ma nel riuscire a dare forma all'idea di razionalità. Così, Mies decide di 'parlare figurato': rappresentare con un simbolo (pilastri appesi), la verità costruttiva nascosta (pilastri portanti).

Anche se in un ambito culturale apparentemente molto distante, proprio secondo queste modalità si manifesta il paradigma del rito, che sostituisce gradualmente ad un atto primigenio una sua rappresentazione simbolica; come l'arco di Artemide appeso all'albero, così le panoplie o le spoglie delle vittime appese ai templi, ancora i pilastri di Mies appesi al grattacielo. Si tratta di oggetti che proprio perché sottratti all'uso, dunque manlevati dall'asservimento della propria funzione, vengono resi sacri (*sacer facio* - sacrificio) come tutto ciò che diventa oggetto contemplativo del rituale.

Osservando analiticamente l'opera di Mies in relazione con le sue parole, sarebbe fin troppo semplice confutare il suo discorso sulla verità, ma, provando a spostare il punto di vista, si potrebbe constatare invece la risposta ad un

‘programma di verità’ altro^[28]. Le frasi di Mies e di Veyne riportate in esergo a questo paragrafo potrebbero non essere mutualmente contraddittorie, ma complementari. In questo senso le parole di Mies non rivendicherebbero una verità assoluta, pur lasciando abilmente una forte ambiguità, ma un’espressione formale interna ad un ambito culturale (architetonico), che fa riferimento all’idea di verità.

La verità di cui parla Mies non riguarda letteralmente l’ambito strutturale della costruzione, ma la *rappresentazione tettonica* che da sempre ha costituito materia fondamentale per il linguaggio dell’architettura. Spesso, in tutto il corso della storia dell’architettura, la lotta della materia contro la gravità è stata ‘messa in scena’ piuttosto che razionalmente risolta; e la necessità del linguaggio figurato (*‘narrativa rituale’*) emergeva con più evidenza rispetto alla mera necessità strutturale (*‘pragmatica costruttiva’*).

L’architettura si fa spesso carico di rappresentare complessi rituali sociali e allo stesso tempo ‘mettere in scena’ il rituale tettonico della propria esistenza. Così i supporti verticali dei templi greci erano spesso, e con tutta evidenza, sovradimensionati, e sarebbe ingenuo attribuire questo fatto all’eccessiva prudenza dei loro costruttori. Così il bugnato basamentale dei palazzi rinascimentali è un elemento decorativo che ‘imita’ la presenza di una materia fortemente sollecitata e resistente a carichi. Così, al contrario, la necessità di sperimentare nuove forme espressive costringeva le maestranze rinascimentali a legare con catene di ferro le teorie di archi strutturalmente troppo deboli, ma esteticamente ‘ben proporzionate’.

In una celebre riduzione per assurdo Geoffrey Scott diceva: «Se la bellezza dell’architettura fosse ‘buona costruzione sinceramente espressa’ allora molte stazioni ferroviarie, macchine tipografiche o altre macchine sarebbero più belle di un tempio greco»^[29]. Ma secondo lo stesso principio anche i silos in-

[28] Paul Veyne parla spesso di ‘programma di verità’ per sottolineare la relatività dell’idea di verità. Ogni società umana, grande o piccola, antica o moderna, si costituirebbe come tale in funzione dell’adesione a credenze condivise. L’insieme di queste credenze, sommate alle pratiche che ne deriverebbero, costituiscono un particolare ‘programma di verità’.

Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, 1983 ed. It. *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, Il Mulino, Bologna 1984

[29] Geoffrey Scott, *The architecture of humanism: A Study in the History of Taste*, 1914, ed. It. *L’architettura dell’umanesimo*, Laterza, Bari 1969, pp. 89

dustriali americani (a cui tutti i moderni dicevano di ispirarsi) sarebbero più belli del Seagram Building di Mies. La struttura, come semplice prerequisite elementare, è certo necessaria per l'esistenza stessa dell'architettura, ma l'esigenza figurativa consente di operare quella complessa distinzione tra 'capanna' e 'tempio', (o tra 'silos' e 'grattacielo') grazie ad elementi 'sacri', inessenziali ma necessari. In moltissimi e celeberrimi casi, gli elementi attraverso i quali è *riconoscibile* un'architettura sono inutili, e anzi peggiorativi, dal punto di vista strutturale: gli ordini colonnati sovrapposti del Colosseo hanno unicamente valore retorico, così come le colonne binate della cupola di San Pietro, elementi razionalmente inutili, ma figurativamente necessari. Ancora, e secondo una modalità simile, le borchie che adornano la facciata della Postsparkasse di Vienna sarebbero state necessarie per reggere le piastre di marmo e granito in facciata solamente fino all'asciugatura della malta; tuttavia Otto Wagner le mantiene in opera, e, sottraendole all'uso, le trasfigura in elemento retorico dell'architettura.

In realtà si potrebbe dire che in tutti questi esempi, e in innumerevoli altri, viene sovvertito il principio di necessità: quella metafisica, figurativa, ha la meglio su quella meccanica, razionale. Geoffrey Scott, parlando proprio della cupola di San Pietro diceva: «Lo slancio delle linee della cupola di Michelangelo, la grandiosa impostazione della sua massa, suscitano in noi un piacere spontaneo, mentre altre considerazioni, che tanto preoccupano il criterio meccanico, restano, anche dopo che ce ne siamo resi conto, su un piano differente, non sentite»^[30]. La sovversione del principio di necessità ha luogo nella distinzione fondamentale tra 'sapere' e 'sentire', in cui la seconda, in queste architetture, ha la meglio.

Anche Mies, che addirittura non utilizzava mai il termine *Architektur* ma solamente *Baukunst*^[31], ammetteva un contenuto altro rispetto alla sola costruzione: «L'arte di costruire è sempre la realizzazione spaziale di decisioni

[30] Geoffrey Scott, *Ibid.* pp. 101

[31] Mies van der Rohe professava la fede di praticare l'architettura come un problema costruttivo, non formale. Per indicare questa posizione per tutta la propria vita non utilizzò mai il termine *Architektur*, in favore di *Baukunst*. «Noi non riconosciamo alcun problema formale, bensì soltanto problemi costruttivi. La forma non è il fine, bensì il risultato del nostro lavoro. Non esiste alcuna forma in sé». Ludwig Mies van der Rohe, *Bauen*, in "G", n.2, 1923, ed. It. *Costruire*, in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Ibid.*, pp. 8

spirituali»^[32]. Materia e spirito si fondono in una crasi di impossibile interpretazione ma di grande suggestione: come di ogni mito non è possibile formularne un'interpretazione esatta, ma tutto ritorna nel momento della rappresentazione. Anche Wagner, prima di Mies, si era avvicinato molto a queste considerazioni, da un lato sostenendo il primato della costruzione sulla composizione, ma dall'altro trasferendo proprio alla struttura l'onere di essere anche composizione, rappresentazione e simbolo: «La composizione si deve sempre conformare al materiale e alla tecnologia, e non il contrario. La composizione deve quindi rivelare chiaramente il materiale della costruzione e la tecnologia usata. Questo è vero quando riguarda la presentazione di edifici monumentali o piccoli oggetti». Aggiungeva poi poche righe dopo con toni che suoneranno familiari: «La ricerca della verità deve essere il principio che guida l'architetto»^[33].

II.4 Il sacrificio della locomotiva

Nel 1849 il periodico “Revue generale de l'architecture et des travaux publics” diretto da Cesar Daly pubblicava un'emblematica illustrazione dell'architetto e scultore Victor Ruprich-Robert^[34]. Si trattava di una rappresentazione dello stato di transizione in cui si trovava l'architettura in quel delicato momento storico. A sinistra prendevano posto il tempio di Apollo Sosiano presso il teatro Marcello, il Pantheon e parti in rovina delle cattedrali di Reims e di Chartres; sopra di essi un ammonimento: «vietato copiare o imitare». Sopra, una grande iscrizione di condanna, rivolta a tutti quegli architetti che riproducevano i modelli stilistici del passato: «Invece di fare l'arte nazionale per i viventi, impongono ai viventi l'arte nazionale dei morti».

A destra, campeggiava l'immagine allegorica della “Nuova Arte”; Atena e tre muse erano raffigurate alla guida di una locomotiva che, come evidenziato in un'iscrizione, rappresentava “il progresso”. La locomotiva poggiava su

[32] Ludwig Mies van der Rohe, manoscritto per una conferenza, *senza titolo*, in *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole* Ibid., pp. 38

[33] Otto Wagner, *Moderne Architektur*, 1896, ed. Eng. (tradotto dalla terza edizione, 1902) *Modern Architecture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica CA, 1988, pp. 83, (traduzione dell'autore)

[34] “Revue generale de l'architecture et des travaux publics”, 8° volume, Dir. Cesar Daly, Paris 1849

un'ulteriore epigrafe: «rispetto per il passato, libertà per il presente, fiducia nel futuro». Tre erano poi gli attributi che avrebbero dovuto ispirare l'opera dell'artista, riportati in questo caso sulle tre ruote della locomotiva: «il Bello, il Vero, l'Utile». A lato dell'illustrazione si leggeva poi la chiara posizione di Cesar Daly: «L'arte è uno specchio. Riflette le cose e gli uomini contemporanei». Daly, come molti suoi contemporanei, si stava domandando in cosa consistesse questa condizione di contemporaneità. L'avvento dell'industria aveva completamente scardinato i modelli sociali così come le forme artistiche tradizionali, ma in quale direzione si doveva dirigere la nuova architettura? Locomotiva e Atena indicavano la via, tanto materiale quanto effimera, come a suggerire che la componente meccanica, razionale e scientifica dovesse costituire un paradigma operativo, ma allo stesso tempo fosse ancora necessario trovare l'arte in un archetipico e mitologico desiderio di bellezza.

Quello di Cesar Daly è un discorso molto semplice e in fondo estremamente vicino a quello che sarà il pensiero di Mies van der Rohe. Si potrebbe riassumere così: le mutate condizioni di vita dovute all'evoluzione tecnologica impongono il ripensamento dell'architettura e di tutte le arti perché possano esprimere chiaramente 'lo spirito del proprio tempo'.

«L'arte del costruire è la volontà dell'epoca tradotta in spazio»^[35], diceva appunto Mies van der Rohe, definendo l'architetto come colui che semplicemente 'traduce in forma' non il proprio desiderio individuale ma le aspirazioni e il sentimento di un'intera epoca. Le parole di Mies intendevano mostrare che l' 'Arte di costruire' (*Baukunst*) sarebbe stata migliore rispetto all' 'Architettura' (*Architektur*) perché libera dagli stilemi accademici e dai preconcetti della consuetudine, quindi necessariamente spontanea ed autentica: vera.

Le conseguenze della medesima *Baukunst* di cui aveva parlato Muthesius (contrapposta alla *Stilarchitektur*^[36]) vengono ulteriormente radicalizzate in

[35] Ludwig Mies van der Rohe, *Bürohaus*, in "G", n.1, 1923, ed It. *Edificio per uffici*, in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Ibid.* pp. 5 L'originale tedesco riporta «Baukunst ist raumgefasster Zeitwille». La complessità dei problemi di traduzione di questa breve frase è dovuta alla presenza di tre parole composte. Nel nostro caso si è fatto fede alla traduzione riportata sul testo italiano di riferimento. Altre possibili traduzioni potrebbero suonare diversamente.

[36] Hermann Muthesius condanna la *Stilarchitektur*, contrapposta alla moderna *Baukunst*, in quanto architettura unicamente imitativa degli stili del passato (tanto il classico quanto il gotico o qualunque altra variazione). Muthesius associa dispregiativamente questo approccio alla classe borghese. In questo modo rifiuta il paradigma didattico dell'Ecole des Beaux-Arts. Considera-

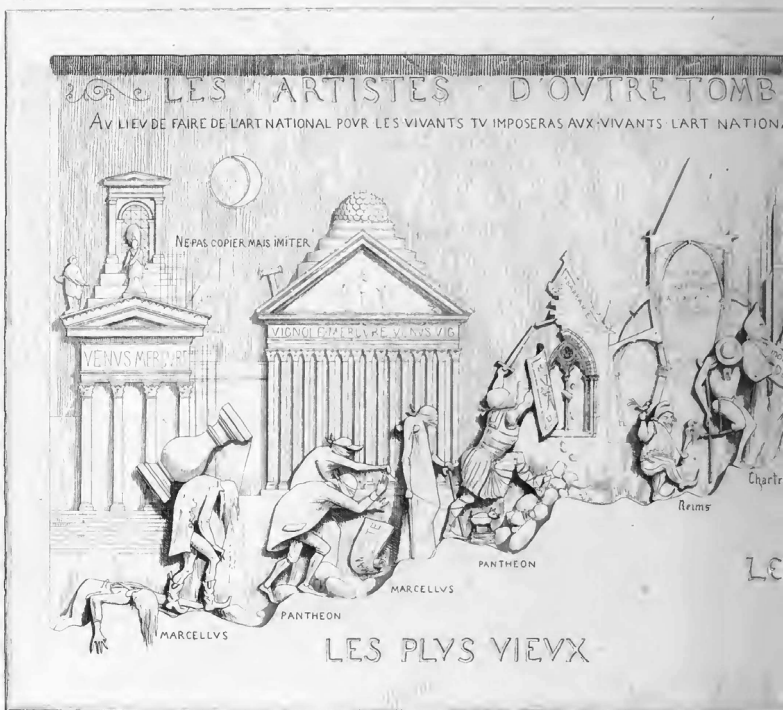
RESPECT
LIBERTÉ DA
88 FOI DA

Vol. 8.

Pour que l'art avance il faut qu'il sorte
de la voie déjà parcourue
(Lamennais)

Il peut être utile de s'appuyer de l'autorité de choses déjà faites, mais les rois seuls demandent partout et toujours une semblable autorité (Goethe)

Quand un homme d'esprit fait une lecture il ne la fait pas petite (Gœthe)



Rupprich-Robert, arch. inv. et sculp.

LES ARTISTES SOUTIRE-TOMBE
HYMNE DES VIEUX

Tu mépriseras le Portinier, le héraut le Panthéon, la pillerie de Rome et Athènes aux pieds de Rome et de Chartres. Phidias et Lelutius auront peut-être des impies, à qui Dieu rendra le traitement du bon.

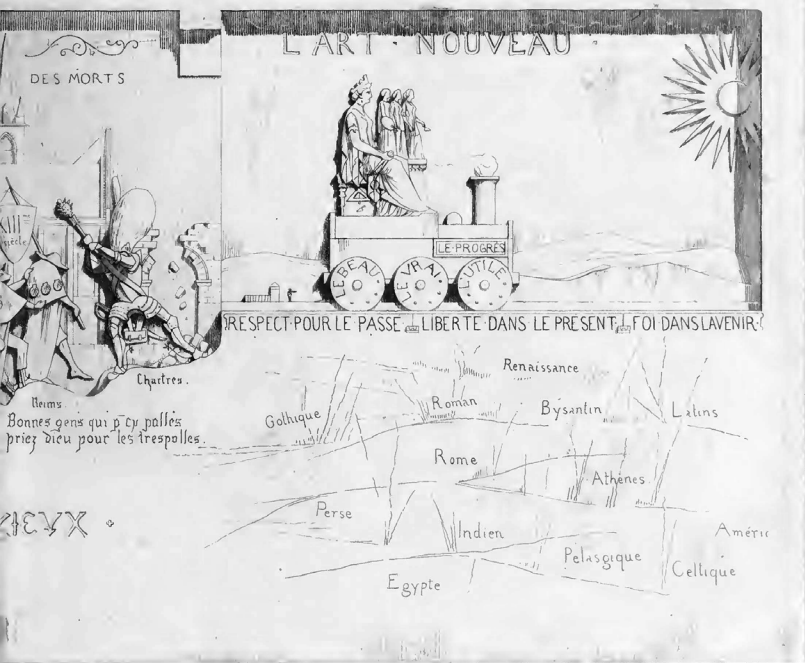
Tu proclamerais traîtres à l'Art et au contemplatif du génie et Brunelleschi et Bramante et Léonard de Vinci et Raphaël et Michel-Ange et Cellini. Tu feras plus liturgique que l'Eglise, plus catholique que le Pape. Tu annonceras que les successeurs de St Pierre larent trop peints pour comprendre l'Art chrétien et que le christianisme lui-même, depuis trois cents ans, est à cet point impotent et glaci, qu'il n'a pu inspirer aux artistes une forme d'art digne de sa splendeur décroissante

L'ARCHITECTU

(Illustration de l'article :
Voy. le 7^{me} Vol. p. 393

LE PASSÉ
LE PRÉSENT.
L'AVENIR

Pl. 18.



Honneur à ceux qui ne désespèrent pas
d'inventer une architecture nouvelle
Vitel

L'art n'a que faire des loziers, des
menelles, des boillonne, il nous dit: Va!
d'ouvre l'ache dans ce grand jardin de
poésie ou il n'y a pas de fruit défendu
(Victor Hugo)

L'art est un miroir, il reflète les
choses et les hommes contemporains
(Gérard Daly)

CONTEMPORAINE.

Liberté dans l'Art, par M. César Daly.
Revue de l'Architecture, etc.

LES ARTISTES D'OUTRE-TOUR HYMNE DES PLUS VIEUX

Tu n'as pas que
l'antique, tu adresses la pla-
te bande, tu rendras hommage au
plein centre mais tu maudiras l'aguer Tu
studieras les maurs et les bords des vieux
Romains et tu auras le droit d'ignorer ceux de
ton pays, tu apprendras comment les anciens hono-
raient Mercure le voleur, et Vénus l'impudique, et a-
lors tu sauras plus qu'il n'en faudrait pour glorifier la
Christ qui chassa les voleurs du temple et la Vierge immacu-
lée, type de pudeur et de maternité. Tu anathématiseras
les Montreux et les Luzarche, qui ne connurent jamais l'ar-
tifice, et tu chertras les merites de Vitruve, qui n'eut
connut pas davantage. Tu décriras le Pantheon et le thé-
âtre de Marcellus le théâtre de Marcellus et le Pantheon
et encore le Pantheon et le théâtre de Marcellus car la
sont la loi et les prophètes Mais avant tout d'oublier
tu maudiras le mystère, ses pompes et ses sou-
veres et tu n'as pas cathédrale et te gardant
bien de les étudier dans la crainte
de les connaître

Mies, ma il processo narrativo di legittimazione rimane il medesimo, e poggia le basi su un concetto particolarmente antico. Alla fine l'idea di *Baukunst* corrisponde in buona misura all'albertiana "*Res Aedificatoria*" così come all'antica *téchne*: un 'fare architettura' come espressione di un sapere collettivo, attraverso il quale si esprime il sentimento di un'epoca.

Tuttavia, nonostante queste premesse ideologiche, le opere di Mies sono con ogni evidenza fortemente individuali, come del resto quelle di Alberti; è necessario però che i loro autori le inseriscano in un "programma di verità" che possa legittimare le loro scelte, e che questo "programma di verità" si riferisca all'idea di *téchne*, che è poi (dal punto di vista antropologico) manifestazione di una sorta di rituale collettivo. Sono modi in cui l'architettura si sottrae al dominio dell'opinione, e la responsabilità dell'autore viene trasferita all'intera comunità. Ma se la *téchne* era per gli antichi l'*unico* modo possibile per produrre architettura, quando Mies esprime la necessità di realizzare opere che fossero "linguaggio di un'intera epoca" (attribuendone però a se stesso l'invenzione) sta in realtà costruendo il proprio mito. Da un lato, dice Mies, esiste un chiaro (e vero) "spirito del tempo", dall'altro lui solo lo conosce realmente ed è in grado di tradurlo in espressione formale. Chi si avvicina alla sua opera lo deve fare come una professione di fede, come un iniziato si avvicina al sacerdote perché gli sveli la verità in cui è immerso, ma che non riesce ancora ad osservare.

Zeitgeist e *Zeitwille*, spirito del tempo e volontà dell'epoca, contengono l'idea di un sistema di forze sovraordinato e indipendente, al quale tutte le opere dell'uomo si devono conformare; al mutare di questi elementi corrisponde sempre un equivalente cambiamento in ambito artistico, e gli artisti che proclamano di agire in accordo con queste forze obbediscono a una necessità; spesso si invocano questi concetti per motivare periodi di radicali cambiamenti. Heinrich Wölfflin parlava, ad esempio, di «mutamento dello spirito del tempo» per spiegare la transizione dal Rinascimento all'esuberanza del Barocco^[37]. Ma Geoffrey Scott, pochi anni dopo, gli rispondeva che, nonostante la «mitologia ottocentesca» fosse favorevole a questa frase non era possibile pensare che lo spirito del tempo fosse indipendente dalle attività in cui si manifesta. Secondo Scott lo *Zeitgeist* non costituiva tanto una causa sovraordinata all'architettura o a tutte le opere dell'uomo, ma era definibile come il prodotto della

zioni contenute in: Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, 1902, *Ibid.*

[37] Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 1888

loro somma; la somma di politica, arte, architettura, filosofia, religione, ecc. In questi termini non si poteva considerare l'architettura come figlia dello *Zeitgeist*, bensì come sua parte operativa.

Diceva infatti Scott: «Quando, dunque, noi interpretiamo un mutamento nel campo dell'architettura come un mutamento dello “spirito dei tempi”, non facciamo una dimostrazione, ma una tautologia»^[38].

Per tornare quindi all'illustrazione di Ruprich-Robert, la locomotiva rappresentava l'emblema rituale attorno al quale doveva prendere forma la nuova architettura, non nell'imitazione delle forme, ma nell'estrapolazione del suo contenuto mitico e veritativo. La locomotiva diveniva idolo e le sue rappresentazioni simulacri, il suo funzionamento, invece, paradigma per la costruzione. Così come la locomotiva non conosceva decorazioni inessenziali e la sua struttura, non rivestita da alcuna maschera, denunciava il proprio funzionamento, allo stesso modo si doveva costruire un grattacielo: il 'vero' scheletro doveva emergere all'esterno della facciata per manifestare la propria potenza. Non era necessario che il grattacielo fosse realmente costruito così, ma che almeno metaforicamente assumesse quel significato, che 'mettesse in scena' quel processo, che si dichiarasse nelle forme rispondente al medesimo 'programma di verità'. Come ha detto Robin Evans,; «Mies non era interessato alla *verità* della costruzione. Era interessato ad *esprimere la verità* della costruzione»^[39]. Tutto si doveva far risalire alla tecnologia moderna: era *vero* tutto ciò che rispondeva alla sua stessa immagine, e ogni apparenza conforme era più *vera* perché espressione chiara ed inequivocabile di un credo. Mies stesso era consapevole di questa forza e la piegò sempre al servizio della propria ideologia: «La tecnologia è radicata nel passato. Essa domina il presente e si protende nel futuro. Essa è una reale tendenza storica - una delle grandi tendenze che danno forma e rappresentano la loro epoca. Può essere paragonata solo alla scoperta dell'uomo come individuo in epoca classica, alla volontà di potenza dei romani e al movimento religioso nel medioevo»^[40].

[38] Geoffrey Scott risponde a Heinrich Wölfflin in G. Scott, *The architecture of humanism: A Study in the History of Taste*, 1914, pp. 35

[39] Robin Evans, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, in Robin Evans, *Translations from drawing to building and other essays*, Architectural association, London 1997, pp. 240 (traduzione dell'autore)

[40] Ludwig Mies van der Rohe, *Architecture and Technology*, in "Arts and Architecture", LXVII,

II.5 Il sacrificio di Sopatro

Nei mesi di Luglio o Agosto, sull'Acropoli di Atene, si celebravano delle particolari feste rituali, chiamate *Bouphonia*, in onore di Zeus Polieus, protettore della città. L'origine del sacrificio di un bue, centro del rituale, veniva fatta risalire da Teofrasto ad un primigenio atto cruento compiuto da un certo Sopatro^[41]. In un tempo in cui non era ammessa l'uccisione di animali, né per sacrificio, né per alimentazione, Sopatro stava disponendo delle offerte sacrificali su un altare quando un bue, affamato di ritorno dai campi, consumò il banchetto; accecato dalla rabbia prese un'ascia e lo uccise. Tormentato dai sensi di colpa condannò se stesso all'esilio e si rifugiò a Creta. Poco tempo dopo, però, Atene fu condannata a subire una grave carestia; consultata la Pizia gli abitanti della città decisero di espiare la colpa replicando in un rito l'uccisione del toro e lo stesso Sopatro se ne fece carico. Così gli ateniesi, in una grande processione, 'misero in scena' l'atto che li aveva condannati: Sopatro replicò davanti a tutti l'uccisione del bue, e solo l'ascia fu dichiarata colpevole e gettata in mare. Tutti i partecipanti al rito si nutrirono della carne dell'animale e infine la sua pelle fu riempita con della paglia ed eretta in piedi davanti all'aratro per restituire un'*immagine*. Questo breve racconto mostra la caratteristica essenziale della natura del rito: l'imitazione liturgica di un atto primigenio, in cui si manifesta in forma la verità del mito. Se poi, come spesso accade, alla vera vittima si sostituisce un suo simulacro (come i fantocci adornati o l'eucarestia cristiana) si procede ad un secondo grado di rappresentazione. Per gradi successivi di sostituzione, la rappresentazione può infine giungere alla finzione definitiva della 'messa in scena' in teatro, in cui il *sacro* viene trasferito nell'ordinario quotidiano, come suggerisce Victor Turner^[42]. La stessa etimologia del termine 'tragedia' sembra suggerire questa idea: 'tragedia' come 'canto del capro' (*trágos*, capro; *oidé*, canto). La progressiva sostituzione dell'oggetto del sacrificio in sue rappresentazioni comporta che ad un certo punto la sua origine sia dimenticata, ma che i gesti, il linguaggio e le forme che ne derivano continuino a trarre proprio

n. 10, 1950, ed. It. *Architettura e Tecnologia*, in Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Ibid.*, pp. 123

[41] Teofrasto, *Sulla devozione* fr. 18 (Potscher), presso Porfirio, *Sull'astinenza*, II, 29-30, in Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988, pp. 346

[42] Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, ed. It. *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986

dall'idea di *sacro* significato e legittimità.

Il rito è sempre una rappresentazione e, in quanto tale, è sempre sovversione del principio di necessità: ciò che viene sacrificato non può più essere usato o consumato dalla comunità che si priva volontariamente di un bene. «I teologi delfici sapevano che il sacrificio è il segno dello squilibrio della vita rispetto al necessario» dice Roberto Calasso «squilibrio come sovrabbondanza ma anche insufficienza. In tutti e due i casi, nella dissipazione come nella rinuncia, vi è una parte che deve essere espulsa, perché avvenga un'equa distribuzione delle forze, perché “nulla sia troppo”»^[43].

In architettura, tutto ciò che è pura rappresentazione, come le volute dei capitelli ionici o i pilastri appesi di Mies, condivide con il sacrificio la sovversione del principio di necessità. Sono i luoghi in cui si osserva il primato dell'ordine culturale (che risponde a necessità metafisiche), sull'ordine naturale (che risponde a necessità meccaniche)^[44]. Il *Nomos* si sostituisce alla *Physis*, o meglio si somma ad essa, e con il simbolo l'uomo diventa veramente tale: «L'uomo è l'animale simbolico» diceva Ernst Cassirer^[45].

Gli elementi puramente simbolici in architettura non hanno nulla a che vedere con le vitruviane *Firmitas* e *Utilitas*, ma si relazionano solamente con la *Venustas*. Allo stesso modo, riprendendo la triade degli attributi della 'Nuova Arte' dal "Revue Generale de l'Architecture", non si tratta di elementi che si confrontano con *le Vrai* o con *l'Utile*, ma unicamente con *le Beau*; il Bello non come frivolo godimento di elementi formali inessenziali, ma come ciò che, proprio grazie a quegli elementi, è *riconoscimento* estetico del *sacro*.

L'elemento simbolico (anche se non-collaborante dal punto di vista strutturale) diventa sostanzialmente ciò che consente di distinguere la capanna dal tempio e, per metonimia, l'edilizia dall'architettura. «L'architettura è l'essenziale *parlar figurato* dell'edificio» diceva Joseph Rykwert^[46], mentre Antonio Monestiroli attribuiva a Schelling una frase del tutto simile: «l'architettura è

[43] Roberto Calasso, *Ibid.*, pp. 190

[44] Parlando ordine culturale e ordine naturale si fa riferimento alla distinzione tra *Physis* e *Nomos* trattata nel primo capitolo al paragrafo omonimo.

[45] Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923–29, ed. It. *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Venezia 1966

[46] Joseph Rykwert, *The dancing column*, *Ibid.*, pp. 267

metafora della costruzione»^[47]. I falsi pilastri di Mies, come i molti altri esempi citati, rappresentano perfettamente queste visioni, infatti senza di essi proprio l'architettura sarebbe venuta a mancare. Se invece, come diceva Giedion «la costruzione è il subconscio dell'architettura»^[48] allora Mies, come uno psicanalista, faceva emergere la materia che era stata nascosta con pudore fino al quel momento. Ma nel difficile tentativo di trovare una conciliazione tra le parole di Mies e la sua opera, di fronte all'aporia di un appello alla verità che viene tradotto in una falsa struttura, le parole pronunciate da William Lethaby circa settant'anni prima possono mostrare una terza via: «la costruzione è il veicolo dell'architettura che è il pensiero dietro la forma»^[49].

L'emblematica affermazione di Lethaby potrebbe suggerire che l'appello alla verità di Mies intende fare riferimento al pensiero prima che alla forma, appellandosi ad un insindacabile universale. Guardando i pilastri di Mies e le volute ioniche, e tenendo a mente l'aforisma di Tommaso d'Aquino, non si capirebbe altrimenti in quale senso il 'Bello' possa essere la luce del 'Vero', se non provando ad interpretare diversamente la natura di questo rapporto. Il 'Bello' si trova necessariamente al di là delle stringente categoria di verità, ma anche la verità stessa è plurale e costantemente mutevole a seconda del programma a cui viene fatta aderire. L'idea di 'Vero' e l'idea di 'Bello' hanno sempre a che fare con l'affermazione o la negazione di una necessità e condividono la necessità di essere costantemente messe in discussione. Il loro rapporto in architettura è sempre dialettico: l'idea di verità fonda quella di bellezza allo stesso modo in cui avviene il contrario. Mies afferma che nella sua opera «il bello è la luce del vero», ma proprio nella sovversione di necessità assume certamente valore anche il suo contrario: «il vero è la luce del bello».

[47] Antonio Monestiroli, *Nove definizioni di architettura*, in D'Alfonso E., Franzini E. (a cura di), *Metafora mimesi morfogenesi progetto: un dialogo tra filosofi e architetti*, Guerini, Milano 1991

[48] Giedion, *Space, Time and Architecture, the growth of a new tradition*, 1941, ed. It. *Spazio, Tempo ed Architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954, pp. 175

[49] William Lethaby, *Architecture, mysticism and myth*, 1892, ed. It. *Architettura misticismo e mito*, Pendragon, Bologna 2003

Capitolo III

L'UOMO VITRUVIANO E LA NEUE SACHLICHKEIT

o sull'architettura come canone

III.1 Universale arbitrarietà: molti uomini perfetti

In un articolo pubblicato nel febbraio del 1960 su "Architectural Review"^[1] Reyner Banham provava a tirare le somme del clima culturale in cui si stava muovendo l'architettura negli anni della ricostruzione, quando una nuova forma di pragmatismo aveva ulteriormente esasperato i precetti funzionalisti del modernismo. «Basandosi sull'opinione degli studenti» dice Banham, «si può distinguere, poco dopo il 1950, una forte sensazione che la teoria dell'architettura si stesse talmente appoggiando alla sociologia e alla tecnologia come fattori determinanti della forma architettonica, che la forma non fosse più affatto considerata»^[2].

Per contrastare questa tendenza, aggiungeva poi Banham, sembrava si stesse manifestando un desiderio di tornare ad una "operatività tradizionale", ma non per eleggere a riferimento una tradizione recente (come, ad esempio, il lavoro di Auguste Perret^[3]) bensì guardando al Rinascimento italiano^[4]. «Il suo simbolo era l'Uomo vitruviano, il suo slogan "Divina Proporzione", il suo eroe Palladio, il suo profeta, quasi casualmente, Rudolf Wittkower»^[5].

[1] Reyner Banham, *Stocktaking*, Architectural Review, February 1960, pp. 100

[2] *Ibid.* (traduzione dell'autore)

[3] Banham si riferisce alla figura di Auguste Perret come, in qualche modo, emblema della 'fine della tradizione'. Definisce brevemente così in queste righe quel breve periodo storico di transizione attraverso il quale si è giunti alle diverse forme di "Movimento Moderno".

[4] Banham parlava di 'Modern Classicism'. Il termine 'Moderno' è qui utilizzato nell'accezione di categoria storica con il quale si identifica l'architettura nel periodo che va dal Rinascimento fino, circa, alla fine del Settecento.

[5] Reyner Banham, *Ibid.*. Banham si riferisce all'opera di Rudolph Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949

L'appello non era tanto rivolto all'estetica o ai dettagli costruttivi dell'architettura rinascimentale, ma alla fede nell'esistenza di una proporzione matematica sottesa e regolatrice dell'armonia delle forme. Solo dodici anni prima lo stesso Le Corbusier aveva nuovamente sollevato le complesse questioni del canone e della proporzione in architettura con il suo celeberrimo *Modulor*^[6], che Banham mostrava in un confronto con l'Uomo vitruviano di Vincenzo Scamozzi. Scamozzi, nel suo "Idea della architettura universale"^[7] si era servito dell'Uomo vitruviano per mostrare come si potesse realizzare la bellezza in ogni opera semplicemente riproducendo le proporzioni naturali della figura dell'uomo. «E prima nell'universale tanto è alto l'huomo ben formato stando ritto in piedi, quanto egli è parimente allargando le braccia, come afferma anco Vitruvio: oltre a ciò tenendo aperte le gambe, e parimente le braccia in modo, che l'estremità delle dita delle mani stiano à perpédicolo de l'estremi delle dita de' piedi; allhora formerà un quadrato perfetto perciò Aristotele disse: *Quadratus homo*; & anco un cerchio: e di quello l'umbilico verrà ad esser il suo centro»^[8]. Scamozzi chiamava Dio il "Grande Architetto" (facendo eco al Demiurgo di Platone) e la sua deduzione era semplice: se il "Grande Architetto" aveva creato l'uomo a propria immagine e somiglianza, allora le sue proporzioni non potevano che essere perfette, e l'uomo, dotato per analoga concessione divina di ragione e intelletto, avrebbe dovuto comprenderle e replicarle in tutte le sue opere, compresi ovviamente gli edifici. Quale autorità poteva infatti avere l'uomo per mettere in dubbio l'opera di Dio? Teologia e architettura si compenetravano nell'idea di giusta proporzione e Vitruvio, come primo interprete dell'armonia delle forme, assumeva l'autorità di un profeta.

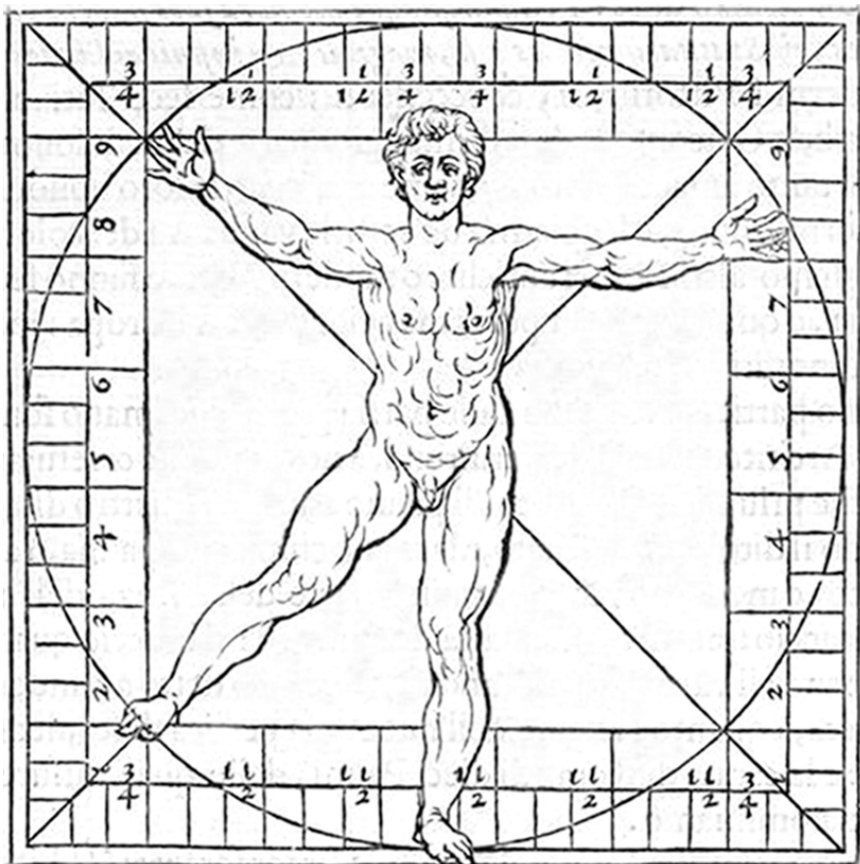
Molti trattatisti prima e dopo Scamozzi aderirono sostanzialmente al medesimo concetto e riformularono, ognuno a proprio modo, il disegno delle corrette proporzioni della figura umana. Leon Battista Alberti, più di cento anni prima, fu il primo umanista a servirsi di questa idea per sostenere la rinascita dello stile degli antichi^[9].

[6] Le Corbusier, *Le Modulor*, 1948

[7] Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615

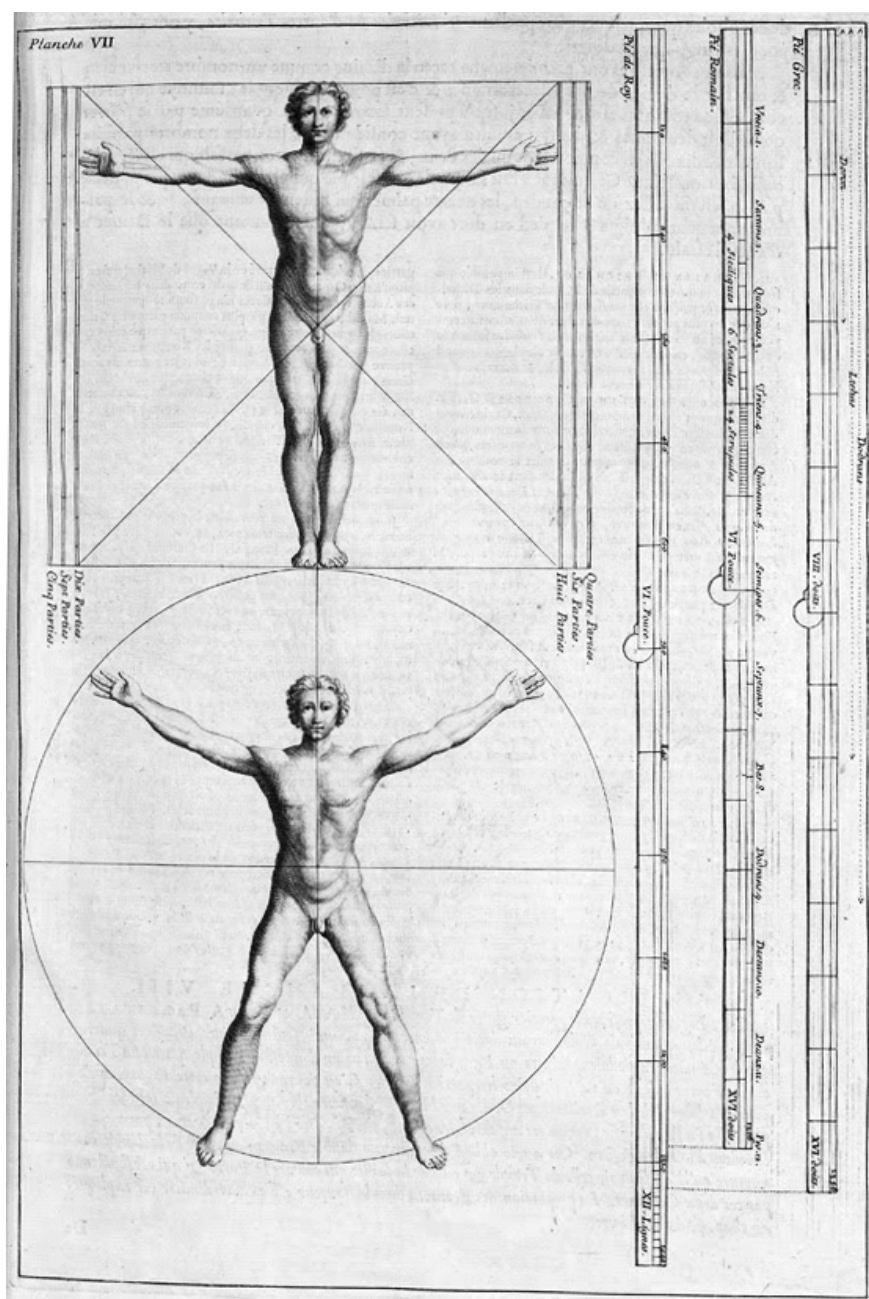
[8] *Ibid.*, Parte prima, Libro 1, Capitolo XII

[9] Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485. L'idea dell'uomo geometricamente proporzionato non è certo solo rinascimentale. In questo caso se ne evidenzia però il ruolo nel sostenere con Alberti l'autorità dello stile classico.



Vincenzo Scamozzi, *Uomo vitruviano*, *L'idea della architettura universale*, 1615

Alberti ricercava nell'imitazione delle giuste proporzioni umane il motivo della bellezza dell'architettura classica e il metodo per la sua riproduzione; l'appello a Dio e alla natura (espressione della sua volontà) ne garantivano giustezza e legittimità. Alberti intendeva ricavare i principi che nella natura determinavano la formazione delle cose, per applicarli ai propri metodi costruttivi: la medesima imitazione dei principi, e non delle forme, di cui si leggeva anche tra le righe di Banham, che avrebbe garantito la realizzazione di una buona architettura. Ma diceva Portoghesi commentando il trattato di Alberti: «La illusoria oggettività di questa estrapolazione di regole dallo studio delle forme



Claude Perrault, *Uomo vitruviano*, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures, 1673

naturali è troppo evidente perché occorra sottolinearla»^[10]. L'impossibilità di aderire ad una regola oggettiva ed esatta era del resto evidente nella sola constatazione delle differenze tra le molteplici versioni dell'Uomo vitruviano. In quello di Scamozzi, ad esempio, il cerchio è inscritto nel quadrato ed entrambe le figure trovano il proprio centro nell'ombelico dell'uomo, mentre Cesare Cesariano, pur mantenendo la concentricità, iscrive al contrario il quadrato nel cerchio. Nell'iconica e celeberrima versione di Leonardo, invece, solo la base del quadrato è tangente al cerchio, mentre gli altri lati lo intersecano; il cerchio ha poi come centro l'ombelico, mentre il centro del quadrato coincide con il pube, come avviene anche nella versione di Claude Perrault.

Per Francesco di Giorgio e Mariano di Iacopo detto 'il Taccola', era invece più importante che il capo dell'uomo risultasse tangente al cerchio in cui era iscritto, cosa che non accadeva negli esempi precedenti, che davano invece priorità a mostrare la completa estensione degli arti. In questi, come in innumerevoli altri esempi, si ha la chiara impressione di essere nuovamente di fronte ad una forma mitologica: universale nell'idea, particolare nella manifestazione, ma sempre autorevole nella propria permanenza, forse proprio perché non strettamente vincolata ad un'unica forma. «Le figure del mito vivono molte vite e molte morti, a differenza dei personaggi del romanzo, vincolati ogni volta a un solo gesto. Ma in ciascuna di queste vite e di queste morti sono compresenti tutte le altre, e risuonano» dice Roberto Calasso^[11].

In ogni caso era necessario che l'idea di una proporzione esatta si mantenesse salda per stabilire ancora una volta una convenzione interpretativa all'interno della quale leggere l'architettura; l'Uomo vitruviano fungeva da referente con il quale comprendere il significato delle forme. Era universale nonostante le sue manifestazioni particolari, perché sostanzialmente figlio di una visione antica di secoli, facilmente esplicabile e immediatamente comprensibile, che con Platone aveva affermato «l'uomo è la misura di tutte le cose»^[12]. Traeva dalla natura la propria legittimità e attribuiva le caratteristiche della natura a tutto ciò che trovava in esso il proprio fondamento. L'Uomo vitruviano serviva tan-

[10] Paolo Portoghesi, Introduzione a Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, pp. XXXIX, ed. Il Polifilo, Milano 1988

[11] Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988, pp. 36

[12] «L'uomo è la misura di tutte le cose, di quelle che sono per ciò che sono, e di quelle che non sono per ciò che non sono», Protagora, fr.1, in Platone, *Teeteto*, 152a

to come modello all'inizio del processo di composizione, quanto era in grado di stabilire un codice per comprendere le opere degli antichi. Come afferma Mircea Eliade, «La funzione fondamentale del mito è quella di stabilire i *modelli esemplari* di tutti i riti e di tutte le azioni significative»^[13]. L'Uomo vitruviano come il mito, si trovava in principio come origine e alla fine come sintesi. Era l'idea stessa di canone, di cui l'Uomo vitruviano era fondamentale emblema, a costituire il terreno comune (la convenzione interpretativa) sul quale è stato possibile per secoli condurre un comune discorso sull'architettura. Diceva a proposito Geoffrey Scott: «Gli architetti del Rinascimento deviarono dal canone ogni volta che il loro gusto istintivo li portava a farlo; ritornavano a canone ogni volta che sentivano che il loro esperimento creativo aveva oltrepassato i giusti limiti. Occorre comprendere che una convenzione formale in architettura ha un valore anche se non se ne tiene conto, poiché essa è presente nella mente dello spettatore»^[14].

Anche Bernini, che da buon barocco aveva distorto la composizione classica, fondò la propria ribellione all'interno del medesimo sistema di riferimento; era infatti convinto, come del resto anche i suoi oppositori, che il bello in architettura fosse dato dalla proporzione, la quale poteva dirsi un aspetto del divino perché traeva origine dal corpo di Adamo^[15]. Contemporaneo di Bernini, anche François Blondel, pur ammettendo la possibile esistenza di diversi gusti e standard di bellezza, sosteneva ancora con vigore l'esistenza di una 'bellezza naturale', universalmente capace di dare piacere, basata su proporzioni matematiche misurabili e replicabili^[16]. Ma, all'interno dell'acceso dibattito che caratterizzava il clima culturale francese di quegli anni, prendeva poi spazio l'opinione contraria e non ortodossa di Claude Perrault, che rifiutava la nozione di bellezza come principio naturale dipendente da proporzioni fisse.

[13] Natale Spineto, *Il mito in Eliade*, in Leghissa G., Manera E. (a cura di), *Filosofie del mito del Novecento*, Carocci, Roma 2015, pp. 122

[14] Geoffrey Scott, *The architecture of humanism: A Study in the History of Taste*, 1914, ed. It. *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Bari 1969, pp. 162

[15] Chantelou cita Bernini in Paul Fréart De Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernini en France*, 2 juin, Paris 1665

[16] Le posizioni di François Blondel sono riassunte nell'introduzione di Alberto Perrez-Gomez a Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, 1683, ed. Eng. *Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients*, The Getty center for the history of art and the humanities, Santa Barbara 1993, Introduction by Alberto Pérez-Gómez

Perrault, nonostante avesse in prima persona restituito una rappresentazione dell’Uomo nella sua traduzione del *De architectura*, negava che le proporzioni dell’architettura dovessero derivare da quelle del corpo umano secondo una legge cosmologica invariabile^[17]. Con Perrault si poneva con evidenza il problema dell’autorialità. Non risultava chiaro, infatti, come l’adesione a proporzioni naturali potesse garantire da sola la realizzazione del bello; che ruolo rivestiva invece l’arbitrio dell’autore nel garantire la qualità? Una celebre analogia con la musica suggeriva che in qualche modo anche questo problema dovesse essere considerato; anche in musica una bella melodia è infatti regolata da rapporti matematici, ma sono tali e ugualmente esatti anche quelli di una melodia brutta^[18]. L’appello a proporzioni naturali ed invariabili era probabilmente tanto un modo per manlevare l’autore dalla responsabilità della scelta, quanto un’universale necessità umana di dare forma ad un’idea di perfezione. Si trattava in fondo di un archetipo, che in effetti Gilbert Simondon ha definito in questi termini: «Gli archetipi [sono] schemi di immaginazione appartenenti al passato dell’umanità» che diventano operativi nel presente in un regime “transindividuale”^[19].

III.2 Arbitraria universalità: un uomo imperfetto

Verso la fine del XVII secolo, il presbitero René Ouvrard, stimato compositore di musica sacra, aveva rivestito il ruolo di *magister capellae* presso la Sainte-Chapelle di Parigi^[20]. Sembra che proprio Francois Blondel, con il quale intratteneva rapporti di amicizia, in occasione della sua investitura come direttore dell’Accademia francese di Architettura, lo avesse incoraggiato a elaborare una teoria delle proporzioni che mettesse in relazione architettura e musica^[21].

[17] Claude Perrault, *Ibid.*

[18] Analogia con i rapporti matematici in musica suggerita da Geoffrey Scott, *Ibid.*, pp. 166

[19] Gilbert Simondon, *Imagination et invention*, 1965, cit. in. Giovanni Corazzino e Andrea Bardin, *Simondon: mito e oggetto tecnico*, in Giovanni Leghissa, Enrico Manera (a cura di) *Filosofie del mito del Novecento*, Carocci, Roma 2015, pp. 204

[20] *Magister capellae*, in francese *Maitre de chapelle* in tedesco *Kappelmeister* era compositore e direttore di musica sacra presso gli istituti monastici.

[21] René Ouvrard, *Architecture Harmonique*, Paris 1667, ed Eng. *Harmonic Architecture*, in Harry Francis Mallgrave (a cura di), *Architettura Theory. Volume I. An Anthology from Vitruvius*

Blondel e Ouvrard condividevano una fede neoplatonica nel fatto che musica ed architettura fossero accomunate da un analogo sistema proporzionale esatto. Nell'opera *"Architecture Harmonique"*, Ouvrard paragonava la teoria degli intervalli in musica alle proporzioni che determinavano la bellezza dell'architettura, definendo la propria posizione in questi termini: «Non c'è alcun precetto più universale nelle arti di quello che definisce proporzione, simmetria e idoneità per le differenti parti del medesimo corpo, e questo è particolarmente vero in architettura». Accusava poi così gli architetti a lui contemporanei: «Anche se gli architetti dicono di imitare le proporzioni naturali che sono state così esattamente osservate nella figura del corpo umano, sembra che essi mettano in pratica queste regole solamente in modo arbitrario»^[22]. Ouvrard non faceva altro che ribadire nuovamente i precetti vitruviani, ma li esasperava a tal punto da arrivare a negare qualsiasi possibile arbitrio nella composizione dell'architettura; la regola era oggettiva e la differenza tra una buona architettura ed una cattiva risiedeva in un'adesione al canone più o meno rigorosa.

Nel pensiero di Ouvrard e Blondel, il canone, estensione metonimica del termine greco che indicava il regolo degli artigiani, indicava la norma alla quale si dovevano attenere gli artisti di qualsiasi disciplina e conteneva tanto l'idea di misura quanto quella di modello. Era inoltre espressione di una fondamentale idea di imitazione, come viene inteso, ad esempio, in ambito musicale.

Canone, proporzione, regola, verità, imitazione, oggettività costituivano le radici su cui si fondava l'idea di architettura proposta nella figura dell'Uomo vitruviano, ma l'estremo dogmatismo che stavano assumendo le posizioni in suo favore avrebbero causato reazioni altrettanto radicali: una su tutte quella già citata di Claude Perrault. Se è vero che in musica esistono rapporti proporzionali esatti che determinano la relazione tra le note (1:2 l'ottava, 2:3 la quinta, ecc.), questi stessi rapporti, per quanto necessari per evitare stonature, non bastano a determinare da soli l'invenzione della melodia, il cui processo risiede nell'arbitrio della composizione. Con un sguardo analitico distante di secoli, Alberto Perrez-Gomez, commentando l'opera di Perrault, pronunciava una frase particolarmente emblematica per quanto apparentemente ambigua. Diceva a proposito delle pretese di oggettività di Blondel: «La scienza e la filo-

to 1870, Blackwell Publishing, Malden, MA 2006

[22] *Ibid.*, , pp. 72 (traduzione dell'autore)

sofia occidentali preferivano la verità piuttosto che la realtà»^[23]; la verità è qui intesa come costruzione culturale, mentre la realtà rappresenta la complessità dei fenomeni naturali. La verità sarebbe una riduzione a posteriori del molteplice rispetto ad una regola: un codice di interpretazione che l'uomo sostituisce all'esperienza dei fatti, al fine di comprenderli ed ordinarli. Come una maschera o, secondo un'altra metafora, una lente, in grado di creare degli insiemi e attribuire significati. L'Uomo vitruviano era in questo senso *una verità*: una categoria, la cui esistenza era creduta piuttosto che dimostrata.

Diceva poi Perrez-Gomez che Perrault aveva sostanzialmente svelato i modi della costruzione del mito degli ordini e allo stesso modo dei concetti proporzionali legati alla figura dell'Uomo vitruviano. Una mitopoiesi elaborata nel corso dei secoli che ha conferito all'antico e alla regola vitruviana un carattere di autorità insindacabile. Una regola costruita, però, a posteriori e applicata anche retrospettivamente per spiegare l'origine delle forme. Se è vero che una simile convenzione interpretativa era stata necessaria per regolare l'opera degli architetti, diceva Perrault, il moderno metodo scientifico avrebbe dovuto restituire legittimità al libero arbitrio dell'autore.

Ma lo studio dell'Uomo vitruviano non può certo essere ridotto alla dimostrazione scientifica della sua verità o falsità; come un mito fonda, e trova autorità nel proprio essere fondamento. Come dice in proposito Raffaele Pettazzoni: «Il mito è vero, e non può essere non vero, perché è la tavola di fondazione della vita tribale, cioè di tutto un mondo che non può esistere senza quel mito. Reciprocamente il mito non può esistere senza quel mondo, di cui organicamente fa parte come “spiegazione”»^[24].

Non si tratta, secondo Pettazzoni, di considerare mito e ragione come opposti. Non si spiegherebbe ad esempio la fede rinascimentale nel canone dell'Uomo vitruviano e, parallelamente, la nascita dell'architettura come disciplina autonoma, autoriale e moderna. Il pensiero di Pettazzoni sul mito fornisce uno strumento per comprendere l'assolutezza mitica dell'idea di Uomo vitruviano, e allo stesso tempo la legittimità di una sua riduzione, insieme logica e arbitraria: «Il pensiero umano è sempre mitico e logico insieme».

Ancora al principio del XIX secolo, l'architetto teosofo Claude Fayette Bragdon, nel definire la sua “Bellissima Necessità” cercava di unire il particolare arbitra-

[23] Alberto Perrez-Gomez, Introduzione a Claude Perrault, *Ibid.*

[24] Raffaele Pettazzoni, *Religione e società*, Editrice Ponte Nuovo, Bologna 1966, pp. 12

rio e l'universale oggettivo: «Il corpo dell'uomo è l'archetipo dell'architettura. Nondimeno bisogna stare attenti a non esagerare sull'importanza della proporzione geometrica. L'architetto che cerca il segreto definitivo dell'armonia architettonica nella matematica piuttosto che nell'occhio addestrato segue una strada sbagliata verso il successo [...] È l'occhio addestrato, non una formula aritmetica, a determinare cosa sia o meno una bella proporzione»^[25]. Il termine 'addestrato' utilizzato da Bragdon porta con sé la storia di un'intera disciplina in continua ricerca di un fondamento.

III.3 Sachlichkeit: oggettivo e individuale

«Nulla è più incredibile della semplice verità, nulla è più fantasioso dell'oggettività»
Egon Erwin Kisch, 1925 ^[26]

Al principio del XX secolo, Hermann Muthesius provava ad indicare la via per una nuova architettura, libera dalla consuetudine accademica; per definire ciò che avrebbe dovuto animarne lo spirito, Muthesius utilizzava il termine *Sachlichkeit*: «Mentre la madre architettura si trovava su una strada sbagliata, lo scorrere della vita non si è mai arrestato, ma ha creato forme adatte all'innovazione che ha generato, le forme semplici della pura oggettività (*Sachlichkeit*)»^[27]. Se è vero che questo termine è spesso stato tradotto come "oggettività", l'originale tedesco contiene sfumature di significato più ampie, all'interno delle quali si è manifestata l'attitudine di almeno un paio di generazioni di architetti. Stanford Anderson lo traduce con il termine inglese "*straightforwardness*" ad indicare, più che la ricerca di un invariabile oggettivo,

[25] Claude Fayette Bragdon, *The Beautiful Necessity. Seven Essays on Theosophy and Architecture*, New York 1910, ed. It. *Bellissima Necessità. Architettura come musica cristallizzata*, Pendragon, Bologna 2010, pp. 123-125

[26] «Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit» Egon Erwin Kisch, *Das rasende Reporter*, 1925 in Ulla Hahn, Michael Totoberg, Gunter Wallraf (Munich 1979), pp. 26

[27] Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, 1902 ed. Eng. *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994. (traduzione dell'autore dall'edizione inglese), pp. 98

un metodo artistico rettamente pragmatico^[28]. In altri casi viene invece utilizzato il termine “*matter-of-factness*”^[29], mentre in italiano spesso si ricorre a termini quali “razionalità”, “praticità”, “essenzialità”, ecc. In ognuno dei casi viene comunque posto l’accento sul fatto che si debba obbedire ad una volontà in qualche modo sovraordinata e dettata dalla naturale evoluzione tecnologica, che esige la rinuncia a decorazioni e stili accademici in favore di ragionamenti razionali su utilità e funzione. Ancora Muthesius sosteneva che se la progettazione fosse stata animata dalla *Sachlichkeit*, il suo metodo sarebbe stato esatto perché “puramente scientifico”^[30].

Quasi un secolo prima l’architetto tedesco Heinrich Hübsch aveva posto chiaramente la domanda che costituiva il preludio all’opera di Muthesius: «In quale Stile dobbiamo costruire?»^[31]. Nel tentativo di tracciare una possibile soluzione alla diatriba sugli stili architettonici che stava occupando gli accademici nel XIX secolo, Hübsch auspicava il ricorso ad un qualche metodo oggettivo che consentisse di realizzare uno stile fondato sulla necessità; per scegliere lo stile corretto ci si sarebbe dovuti interrogare su quale fosse in primo luogo il più solido strutturalmente e migliore funzionalmente. L’appello di Hübsch era tanto generico quanto, in fondo, adattabile ad ogni stile, a seconda di come i diversi autori fossero stati in grado di motivare le proprie preferenze, e quindi la “battaglia” non aveva sancito né vincitori né vinti. Muthesius aveva quindi trovato il modo di sciogliere l’*impasse* aprendo una terza via: quale era lo stile corretto? Nessuno stile. Secondo Muthesius si sarebbe dovuto affermare un sistema di valutazione estetica fondato sull’industria e sulla scienza piuttosto che sull’accademia e sulla storia, attenendosi ai metodi razionali della moderna produzione in serie: “*Sachlich Kunst*”^[32]. Fare l’architettura in accordo con

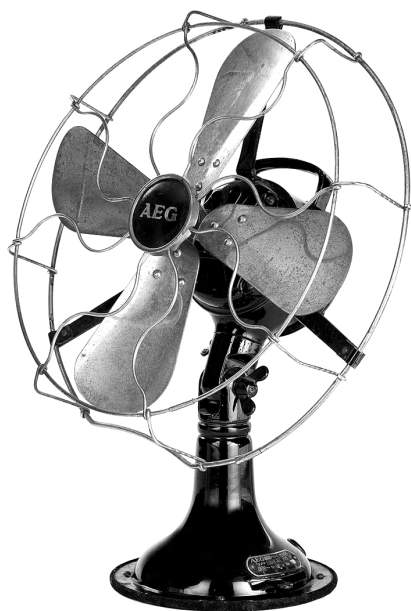
[28] Stanford Anderson, *Style-Architecture and Building-Art: realist architecture as the vehicle for a renewal of culture*, Introduzione a Hermann Muthesius, *Ibid.* Anderson traduce con il termine inglese ‘*straightforwardness*’ l’originale tedesco ‘*sachlichkeit*’, al fine di evidenziare più una tendenza progettuale essenziale e moderna. Sottolinea il fatto che si trattasse più di una predilezione per l’oggetto (l’aspetto oggettuale del progetto) piuttosto che per l’oggettività.

[29] *Ibid.* Stanford Anderson suggerisce anche una traduzione alternativa: ‘*matter-of-factness*’.

[30] Hermann Muthesius, *Ibid.* Frase completa dall’edizione inglese: «It led the way soberly in that it proceeded practically - one would like to say purely scientifically» (pp 98)

[31] Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, 1828 ed. ed. Eng. *In what Style should we build?*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1992

[32] *Sachlich Kunst*. Espressione che compare frequentemente in *Stilarchitektur und Baukunst*



Peter Behrens, Ventilatore per AEG, 1907



Henri van de Velde, lampada da tavolo, 1897

“nessuno stile” significava finalmente rispondere a quella “necessità” che già Hübsch aveva invocato.

Stanford Anderson, però, osservando retrospettivamente il dibattito, poneva l'accento sul fatto che il termine *Sachlichkeit* avesse costituito l'evidente e abile tentativo di mascherare l'arbitrarietà delle avanguardie, non tanto quello di eliminarla; era, secondo Anderson, una “parola ombrello”, interpretabile in svariati modi, che suggeriva una generica attitudine alla semplicità e alla razionalità nell'invenzione delle forme e nell'utilizzo dei materiali. Se infatti si osserva la variabilità degli ambiti in cui è stato utilizzato e dei significati che gli

per indicare l'arte contemporanea prodotta in accordo con la tecnica industriale, secondo il principio 'oggettuale' (*sachlich*) definito dallo stesso Muthesius.

sono stati attribuiti, è quasi impossibile comprendere cosa davvero si intenda con il termine *Sachlichkeit*.

L'architetto tedesco Richard Streiter, ad esempio, commentando entusiasticamente l'opera di Otto Wagner, utilizzava il termine *Sachlichkeit* per evidenziarne il "realismo", in opposizione tanto alle tendenze romantiche quanto a quelle neoclassiche. Streiter usava poi il medesimo termine per definire le opere di Paul Wallot, autore del Reichstag di Berlino, e di Alfred Messel, autore del Pergamon Museum e dei magazzini Wertheim; opere in cui i realtà i discepoli di Muthesius, fedeli alla medesima *Sachlichkeit*, vedevano pericolose riproduzioni eclettiche degli stili accademici^[33].

Hendrik Petrus Berlage diceva invece: «Per opera chiara e *sachlich* io intendo una rinnovata consapevolezza che l'architettura si debba basare, tanto costruttivamente che decorativamente, sulla realizzazione dello spazio. Ne segue che un edificio non deve essere solamente una manifestazione esteriore. L'arte dell'architettura risiede nella creazione dello spazio, non nel disegno delle facciate»^[34]. Con *sachlich* Berlage intendeva qualcosa in cui il superfluo e l'eccessivo sono totalmente evitati e la modernità emerge in modo spontaneo; un processo compositivo che tende inoltre a considerare l'edificio nella sua complessità e non solo come espressione accademicamente corretta di un bel disegno di pianta e prospetto.

Ma il linguaggio figurativo di Berlage, quanto quelli di Wallot, Messel e Wagner, anche se dava ampio spazio a soluzioni modernissime, era fondato su manifestazioni più o meno evidenti di quella che Muthesius aveva chiamato con disprezzo "Architettura degli Stili". Pur professando la fede in una forma artistica completamente diversa, i discepoli di Muthesius, protagonisti delle avanguardie europee del Novecento, abbracciavano i medesimi presupposti ideologici di quei predecessori che intendevano superare. J. J. P. Oud sottoscriveva la nozione di *Sachlichkeit* come progetto lineare, semplice e tecnolo-

[33] Le posizioni di Streiter vengono citate in Harry Francis Mallgrave Introduzione a Otto Wagner, *Moderne Architektur*, 1896, ed. Eng. (tradotto dalla terza edizione, 1902) *Modern Architecture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica CA, 1988 (traduzione dell'autore), pp.3

[34] Hendrik Petrus Berlage, from *Foundations and Development of Architecture*, 1908 cit. in Harry Francis Mallgrave, *Architectural theory II - An anthology from 1871 to 2005*, Blackwell Publishing, 2008, pp. 119

gico, e ribadiva l'apprezzamento per i prodotti dell'industria come modelli per l'architettura. «Sarà un'architettura libera dalla progettazione impressionista e sentimentale, in cui la purezza delle proporzioni sarà percepita nella pienezza della vita, nella chiarezza del colore, e nell'organica chiarezza della forma, e che, grazie all'assenza di elementi superficiali, supererà nettamente la purezza classica»^[35]. Veniva così raccontato, da autori culturalmente anche molto distanti, un simile processo quasi impersonale, nettamente tecnico e addirittura non intenzionale, di dare forma all'architettura.

Adolf Behne, che trattò in modo particolarmente esteso il tema della *Sachlichkeit*, attribuiva al termine un'accezione particolarmente ampia e, soprattutto, non solamente operativa. Behne era convinto che gli stili storici non avessero più ragione di esistere, ma constatava allo stesso tempo che proprio le loro forme costituivano gli emblemi necessari per la vita in società. Behne concludeva quindi che proprio l'idea di *Sachlichkeit*, sostituendosi alle forme tradizionali, avrebbe dovuto costituire la cifra identitaria della comunità moderna e la sua coesione, evitando gli eccessi dell'individualismo; l'idea di *Sachlichkeit* definiva la *realtà* del mondo moderno^[36]. Behne tentava poi di puntualizzare l'origine e la corretta accezione del termine; *sache* significava in primo luogo “cosa”, poi “oggetto”, “strumento” e *Sachlichkeit* denotava quindi la capacità dell'essere umano di servirsene, ovvero la *tecnica*. Diceva a questo proposito: «Se un'opera è fatta per assolvere una specifica funzione nella società umana, deve essere *sachlich*. Solo attraverso la propria *Sachlichkeit* può includere l'uomo. La *Sachlichkeit* è il più efficace legame tra gli uomini. È la connessione produttiva tra uomo e uomo»^[37]. Behne dimostrava per assurdo queste visioni mostrando opere che a suo avviso non riuscivano a intrattenere un rapporto di reciprocità con l'essere umano ma gli si imponevano. Prendendo ad esempio il Warburg Residenz (un imponente castello barocco, rigidamente simmetrico

[35] J.J.P. Oud, *Over de toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden*, Rotterdam 1921, ed. Eng. *On future Architecture and its Architectural Possibilities*, cit. in Ben Rebel, *The appearance and disappearance of the term Nieuwe Zakelijkheid*, in Ralf Gruttmeyer, Klaus Beeckman, Ben Regel (a cura di), *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*, Editions Rodopi, New York 2013

[36] Adolf Behne, *Holländische Baukunst in der Gegenwart*, “Wasmuths Monatshefte für Baukunst”, vol. 6, no. 1/2 (1921-22), p. 4., in Frederic J. Schwartz, *Form follows Fetish: Adolf Behne and the Problem of “Sachlichkeit”*, Oxford Art Journal, Vol. 21 No. 2 (1998), pp. 47-77

[37] *Ibid.*

in ogni sua parte) affermava che, come le piramidi, aveva stanze scavate in un guscio monumentale e la sua forma morta non poteva in alcun modo favorire la vita dell'uomo. *Sachlichkeit* avrebbe dunque costituito il metodo inverso per realizzare gli edifici partendo dall'uomo, dalle sue esigenze e dalla sua tecnica e non dallo studio accademico della disciplina architettonica.

III.4 Neue Sachlichkeit: individuale e oggettivo

Hermann Muthesius ricopriva nel 1907 la carica di Soprintendente alle Scuole di Arti e Mestieri per il Ministero del Commercio prussiano. In quell'anno presentò una conferenza pubblica in cui, con toni sostenuti, metteva in guardia artigiani ed industriali dall'imitazione delle forme stereotipate del passato^[38]. Il suo discorso suscitò aspre polemiche tra le corporazioni dei lavoratori, ma allo stesso modo trovò il sostegno di numerosi artisti, scrittori ed architetti, che intendevano fondare un gruppo per la ricerca e la divulgazione di nuove forme di invenzione artistica. Nasceva così il *Deutscher Werkbund*, il cui fondamentale presupposto ideologico risiedeva nell'idea di *Qualität*: «Non solo un'opera eccellente e durevole e un uso di materiali perfetti ed essenziali, ma anche un conseguimento di un insieme organico che sia *sachlich* e per queste ragioni nobile»^[39]. Il Politico nazionalista liberale Friedrich Neumann ebbe un ruolo fondamentale nella fondazione del *Werkbund* e, in occasione di un discorso che tenne a Dresda, chiarì la propria posizione e fornì un ulteriore fondamento ideologico per il gruppo. L'intenzione era quella di estendere il concetto di *Qualität* agli oggetti di uso comune per tutto il popolo tedesco: «Non sono molte le persone che hanno i soldi necessari a pagare un artista, dunque molti articoli dovranno essere prodotti in serie; l'unica soluzione a questo grande problema è arricchire la produzione industriale di significato e spirito attraverso il mezzo artistico (*künstlerisch zu durchgeistigen*)»^[40].

[38] Cit. in Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, Museum of Modern Art, New York 1949, pp. 15

[39] *On the history of the Werkbund*, cf. *Die Form*, vii, 1932, pp. 297-324, in Nikolaus Pevsner, *Ibid.*

[40] Friedrich Neumann, *Kunst und Industrie*, in F. Neumann, *Werk*, vol. VI, Kilm e Ofladen 1964, or. pub. in "Kunstwart", 20, ottobre-novembre 1906, in Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, MIT, 2000, ed. It. *Peter Behrens 1868-1940*,

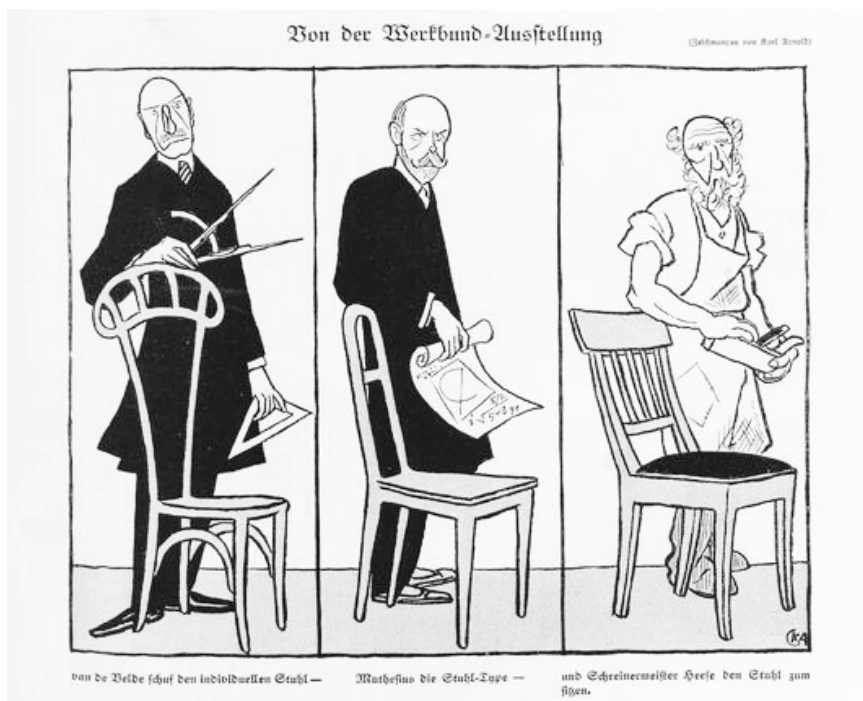
Muthesius, invece, era più interessato al discorso disciplinare ed enfatizzava l'importanza della produzione industriale non solo per opporsi all'imitazione degli stili del passato ma anche per screditare le varie tendenze *Art Nouveau* e *Jugendstil* che si erano diffuse tra i suoi contemporanei; era convinto che si trattasse di innovazioni superficiali, che interessavano unicamente la scelta dell'apparato decorativo e non tanto l'idea di decorazione in sé, additata come responsabile della degenerazione dell'arte. Si trattava solamente di un'altra manifestazione della "Architettura degli stili" e per questo del tutto inadatta al mondo moderno. Il punto di vista di Muthesius si fece poi ancora più definito ed esplicito qualche anno dopo, in occasione dell'esposizione del *Werkbund* a Colonia nel 1914, quando ebbe luogo il celebre scontro con Henry van de Velde. Muthesius si schierò nettamente in favore della standardizzazione (*Typisierung*) mentre van de Velde per l'individualità artistica (*Individualität*). «L'architettura e l'intera sfera dell'attività del *Werkbund*» diceva Muthesius «tendono verso la standardizzazione. È solo tramite la standardizzazione che possono riconquistare quell'importanza universale che avevano durante i periodi di civilizzazione armoniosa. Solo attraverso la standardizzazione, come sana concentrazione di forze, può essere introdotto un nuovo gusto, affidabile e generalmente accettato»^[41]. Van de Velde, invece, sosteneva che la standardizzazione avrebbe mortificato il carattere libero degli artisti: «L'artista è essenzialmente ed intimamente un appassionato individualista ed un creatore spontaneo. Non si sottometterà mai volontariamente ad una disciplina che lo obblighi al rispetto di una norma, di un canone»^[42].

Nikolaus Pevsner, che aveva osservato da vicino gli stravolgimenti causati dalla fondazione del *Werkbund*, aveva felicemente constatato negli anni '30 che le posizioni di Muthesius avevano avuto la meglio. Secondo Pevsner proprio in occasione dell'esposizione di Colonia del 1914, in particolare nell'iconica fabbrica di Walter Gropius, che eleggeva come emblema della standardizzazione, poteva essere individuata la nascita del Movimento Moderno, nel quale vedeva finalmente un'estetica adatta al proprio tempo. Fedele al proprio ruolo di storico, ma non astenendosi da una chiara presa di posizione, Pevsner intendeva fornire tutte le prove del fatto che l'evoluzione fosse avvenuta in

Electa, Milano 2002

[41] *Die Form*, Loc cit. pp. 316-317, in Nikolaus Pevsner, *Ibid.*, pp. 17

[42] *Ibid.*



Karl Arnold, vignetta satirica, *Von der Werkbund Ausstellung*, 1914

Henri van de Velde propone la sedia individuale, Hermann Muthesius la sedia standardizzata, l'artigiano, invece, la sedia per sedersi

maniera naturale e necessaria, che le forme del Movimento Moderno fossero dunque quelle più giuste e in qualche modo inevitabili. Una delle questioni che Pevsner poneva in evidenza era quella legata al concetto di canone, a cui van de Velde si era opposto. Ogni epoca aveva aderito ad un canone, diceva Pevsner: tanto gli autori greci quanto quelli gotici, ad esempio, non si sarebbero mai pronunciati in favore dell'individualità, e anzi non ne concepivano in alcun modo la nozione. Il canone era ciò che aveva stabilito nelle diverse epoche la convenzione necessaria per la realizzazione delle forme artistiche e senza di esso non sarebbe stato possibile condividere alcuna architettura che potesse risultare "bella" o "utile" per il proprio tempo.

Per dimostrare l'assurdità delle affermazioni di van de Velde, Pevsner si appellava ancora una volta ad una concezione dell'architettura e dell'arte antica di secoli: quella secondo la quale l'opera sarebbe prima di tutto figlia di una

collettività e non dell'individuo, espressione della sua cultura, della sua fede, e formulata in accordo con una regola, o canone, quale sintesi di questi fattori. Canone e standardizzazione, in Pevsner, diventavano sinonimi e le scelte degli architetti del Movimento Moderno che aveva deciso di sostenere venivano naturalizzate nelle sue parole, con riferimento ad un modo di concepire l'architettura universalmente accettato. Pevsner, però, ignorava o taceva che in occasione dell'esposizione di Colonia molti artisti del *Werkbund* si sentirono offesi dalle parole di Muthesius; l'eccessivo accento posto sulla standardizzazione sembrava destinato portare ad una rigida e sterile imitazione e riproduzione seriale. Gropius stesso, che Pevsner elevava ad emblema del canone moderno, aveva in realtà pianificato, con Karl Ernst Osthaus, uno scontro con Muthesius e addirittura ipotizzato una secessione dal *Werkbund*^[43].

In realtà la grande diatriba risiedeva probabilmente nella possibilità di concepire interpretazioni discordanti dell'idea di canone: si trattava di un modello da imitare in maniera esatta o di uno strumento ideale passibile di differenti traduzioni in forma?

In quell'occasione, Peter Behrens era intervenuto nel dibattito senza aderire pienamente a nessuna delle due opposte fazioni, ma ne aveva in realtà cercato una sintesi, aprendo una terza via fondata su una visione pienamente umanista; da un lato ammorbidiva il rigido e impersonale determinismo di Muthesius e dall'altro ammetteva, con dovute limitazioni, l'arbitrio dell'artista sostenuto da van de Velde. Behrens non si riferiva tanto, come Pevsner, agli autori greci e gotici che effettivamente praticavano un'architettura non autoriale e fondata sulla *téchne* delle maestranze, bensì agli umanisti del rinascimento italiano. Secondo Behrens l'individualità risiedeva nella standardizzazione così come la standardizzazione nell'individualità; non si trattava di forze antagoniste ma complementari e dialettiche. Il lavoro di Brunelleschi, Alberti o Palladio potrebbe essere in qualche modo definito negli stessi termini; l'adesione ad un canone era certo evidente, ma allo stesso tempo era innegabile la cifra individuale dell'artista. Secondo Behrens, in modo analogo, non era legittimo cadere nell'ingenuità di giustificare l'opera dei moderni negando completamente la loro autorialità, bensì ammettere nella permanenza dell'idea di canone anche la sua libera interpretazione: «la convenzione che diventa espressione»^[44].

[43] Cit. in Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, *Ibid.*

[44] I termini "convenzione" ed "espressione" sono stati scelti da Stanford Anderson in accordo

Avvalendosi dei termini utilizzati da Ernst Gombrich in un noto scritto, si potrebbe parlare del rapporto fra *Norma* e *Forma*^[45]. La *Norma* sarebbe quindi assimilata alla nozione di standardizzazione di Muthesius, mentre la *Forma* a quella di individualità di van de Velde. Nella visione di Behrens, invece, la *Norma* sarebbe prerequisito necessario per la *Forma*, allo stesso modo in cui la *Forma* manifesta e conferma la verità della *Norma*; una non potrebbe esistere senza l'altra.

Mito e Rito sono legati dal medesimo rapporto di reciproca dipendenza. Il mito stabilisce il canone e fornisce un metodo; il rito mette in forma ed azione i precetti del mito. Ne esistono versioni sempre mutevoli, complesse e variabili, ma ognuna appare universale e necessaria a chi ne professa la verità.

Con Behrens si manifestava la permanenza della nozione di canone nell'accettazione delle sue possibili variazioni; con l'affermazione del Movimento Moderno, invece, così come definito da Pevsner, la medesima nozione passava dall'accezione mutevole di *Norma* a quella statica di *Dogma*, in modo che potessero essere ammessi al suo interno coloro che ne rispettavano pedissequamente le regole ed esclusi, invece, i trasgressori. Ma nell'affermazione del *Dogma* si tornava inevitabilmente all'esistenza di uno stile (quello del Movimento Moderno) che in proprio i Moderni, affermando la verità della *Sachlichkeit*, avevano cercato di negare.

III.5 Nuova Oggettività

È risultato praticamente impossibile per gli storici definire in modo unanime la parola *Sachlichkeit*, o trovare denominatori comuni tra i differenti movimenti che ad essa si richiamavano; è stato poi ancora più complesso storicizzare a posteriori altri fenomeni che, pur non appellandosi al termine, pro-

con le definizioni formulate da E.H. Gombrich in Freud's Aesthetic, in "Encounter", 26 gennaio 1966. Gombrich definisce "espressione" la "forza centrifuga dell'arte" mentre "convenzione" la "forza centripeta", in Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, *Ibid.*

[45] La sintesi secondo la quale la posizione di Muthesius è riassumibile nella nozione di 'Norma', mentre quella di van de Velde in quella di 'Forma' è suggerita da Stanford Anderson, *Ibid.*, in riferimento al testo, Erns Gombrich, *Norm and Form*, 1966

fessavano la fede in principii in qualche modo simili. È in realtà anche poco chiaro se la definizione di *Sachlichkeit* sia da intendersi a proposito di questioni eminentemente estetiche, ideologiche o semplicemente metodologiche. L'ampiezza degli ambiti artistici e culturali in cui il termine è stato utilizzato ne dimostra di fatto l'indeterminatezza; come un potente *slogan*, ha caricato su di sé le differenti e contraddittorie possibilità espressive del Moderno e dei suoi significati, cambiando di volta in volta accezione, in funzione di chi se ne faceva interprete. In ogni caso per lungo tempo il ricorso alla parola *Sachlichkeit* è stato garanzia di autorevolezza e prova di moderna onestà.

Gustav Friedrich Hartlaub, sopra ogni altro, ispirò il pensiero di numerosi artisti quando nel 1925 raccolse alla Kunsthalle di Mannheim poco più di un centinaio di opere di pittori contemporanei^[46]. In questa occasione coniò il termine *Neue Sachlichkeit* per definire il carattere che legava i quadri in mostra; si trattava, nelle parole di Hartlaub, di una sorta di “realismo” antiborghese e post-espressionista; sostanzialmente la professione di un “Non-Formalismo”, o ancora meglio di un più marcato ‘Anti-Formalismo’^[47]. Fu proprio questa accezione ad attirare l'attenzione degli architetti di aspirazioni moderniste, che trovarono nelle idee di Hartlaub (non tanto nelle opere dei pittori in mostra) una conferma ideologica alle loro teorie: Mies van der Rohe o Walter Gropius hanno affermato infatti a più riprese di “rifiutare problemi di forma”^[48].

Ma in architettura, oltre il suo contenuto ideologico, *sachlich* diventò presto *maniera*: sinonimo di linee rette (contro le sinuose curvature *Art Nouveau*), profili nettamente squadrati, decorazione ridotta al minimo se non completamente eliminata, e vicinanza all'estetica “realista” della macchina. Aderendo ad un metodo progettuale *sachlich* gli architetti dicevano poi orgogliosamente di aver spostato la propria attenzione da superficiali questioni di forma a razionali problemi di funzione.

I “funzionalisti” europei ortodossi, come ad esempio Hannes Meyer, parlando di *sachlich Architektur* dicevano di aver abbandonato qualunque tipo di ricer-

[46] *Neue Sachlichkeit* fu il titolo di una mostra di pittura a cura di Gustav Friedrich Hartlaub, tenutasi alla Kunsthalle di Mannheim nel 1925

[47] Fritz Schmalenbach, *The Term Neue Sachlichkeit*, “The Art Bulletin”, Vol. 22, No. 3 (Sep., 1940), pp. 161-165, CAA, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3046704>

[48] Ludwig Mies van der Rohe, *Bürohaus*, in “G”, I (luglio 1923), ed eng. Philip Johnson, Mies van der Rohe, *Ibid.*, pp. 183

ca estetica, in favore di un'adesione al calcolo, alla scienza e alla tecnologia moderne. Meyer invocava un "Nuovo Mondo": «Nel diagramma dell'era attuale troviamo così ovunque, fra le linee sinuose dei suoi campi di forza sociali ed economici, delle linee rette la cui origine è tecnologica o scientifica. Esse sono prova evidente della vittoria del pensiero umano sulla natura amorfa. Questa nuova conoscenza intacca alla base e trasforma i valori esistenti; dà al nostro nuovo mondo la sua forma»^[49]. Abile e dogmatico mitografo, Meyer trasformava il linguaggio metaforico in figurativo: la metafora delle "linee rette" tracciate da scienza e tecnologia, diventano materia ed elemento compositivo imprescindibile per l'architettura. Meyer rifiutava l'autorialità e concepiva l'opera d'arte, in termini marxisti, come figlia del popolo ed espressione delle sue necessità; si schierava contro la borghesia degli stili accademici e l'espressionismo intellettuale ed elitario, estremizzando l'idea di *Typisierung* propagandata da Muthesius^[50]. «E la personalità? Il cuore? L'anima? Siamo per un'assoluta segregazione. Che siano relegate nei loro campi specifici: l'impulso amoroso, il godimento della natura e le relazioni sociali»^[51]. Meyer sosteneva quindi che l'architettura dovesse essere semplicemente il risultato di una misurazione esatta del "necessario" su basi "oggettive": *Zielarchitektur* ovvero architettura che si rivolgeva ad un chiaro fine, ad un obiettivo.

Anche Ernst May, nel dare forma alla nuova struttura urbana di Francoforte, spendeva le proprie energie nel tentativo di stabilire uno *standard* abitativo. Le sue imponenti *Siedlungen*, diceva, erano figlie del calcolo e migliore soluzione possibile per le necessità dell'abitare; nessuna scelta progettuale dipendeva dall'arbitrio dell'autore, né tantomeno dalla peculiare richiesta del singolo committente. May, che in quegli anni aveva fondato e dirigeva la rivista *Das Neue Frankfurt*, promuoveva l'idea per cui un alloggio perfetto si potesse ottenere semplicemente sommando scienza delle costruzioni, principi igienici fondamentali e moderna psicologia; sicuramente nulla a che vedere con l'idea di un bel disegno di architettura dalle proporzioni armoniose. In un articolo dal titolo "L'alloggio minimo" esponeva così il giusto metodo progettuale:

[49] Hannes Meyer, *Die Neue Welt*, "Das Werk" n.7, 1926, in Francesco Dal Co (a cura di), *Hannes Meyer. Scritti 1921-1942. Architettura o Rivoluzione*, Marsilio, Padova 1977

[50] Hannes Meyer, *Über Marxistische Architektur*, 13/06/1931, archivio Meyer, in Francesco Dal Co (a cura di), *Ibid.*

[51] Hannes Meyer, *Die Neue Welt*, "Das Werk" n. 7 1926, in Francesco Dal Co (a cura di), *Ibid.*

«Una ricerca approfondita dal punto di vista dei fondamenti sociologici e biologici dell'edilizia residenziale avrà come conseguenza che per il futuro non si metterà più a disposizione dell'uomo soltanto un alloggio qualsiasi ma si potrà stabilire un minimo vitale per determinati gruppi di persone, suddivisi in base al loro numero e alle loro capacità economiche e si studierà la soluzione migliore al fine di procurare a ciascuno la sua "razione" di alloggio»^[52].

Dagli Stati Uniti, però, giungeva una netta critica. Philip Johnson e Henry Russel Hitchcock, osservando con grande curiosità i fenomeni europei, stentavano a credere alle parole di Meyer, di May o dei loro discepoli e ricercavano, invece, gli elementi estetici per definire un nuovo "Stile Internazionale" ^[53].

I due storici attaccavano violentemente l'idea di *standard* promulgata dai "funzionalisti": «La *Siedlung* implica che si progetti non per una famiglia data, ma per una famiglia tipica. Questo mostro statistico, la famiglia tipica, non ha esistenza personale e non si può difendere contro le teorie sociologiche degli architetti. [...] Troppo spesso i funzionalisti costruiscono le *Siedlungen* europei per qualche superuomo proletario del futuro»^[54].

Tuttavia Johnson e Hitchcock, pur rifiutando il canone funzionalista, ne introducevano uno differente, questa volta di carattere stilistico, che potesse definire la categoria che cercavano; si chiedevano sostanzialmente quali fossero le caratteristiche comuni a cui si potevano ricondurre le opere di autori di differente provenienza, tanto geografica quanto ideologica. Nel compilare la propria raccolta di architetture stabilivano tre principii fondamentali: volume piuttosto che massa, regolarità piuttosto che simmetria e assenza di decorazione applicata.

[52] Ernst May, *L'alloggio minimo*, in "Das Neue Frankfurt", anno III, n. 11, Novembre, 1929, ed. it. *L'alloggio minimo*, in *Das Neue Frankfurt 1926-1931*, a cura di Giorgio Grassi, Dedalo, Bari 1993, pp. 169

[53] Henry Russel Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, W.W. Norton & Company, New York, 1932

[54] Henry Russel Hitchcock, Philip Johnson, *Ibid.*, (edizione W.W. Norton & Company 1995) pp. 103-104 (traduzione dell'autore)

BERTSCH ²⁵

DIE NEUE SACHLICH- KEIT

DEUTSCHE
MALEREI
SEIT DEM
EXPRESSIONISMUS

14. JUNI-
18. SEPT.
EINTRITT 50%
KATALOG M. 1.-

STÄDT. KUNSTHALLE MANNHEIM

OFFSETDRUCK DER MANNHEIMER VEREINSBUCHEREI

Die Neue Sachlichkeit Ausstellung, 1925

III.6 Antica soggettività

Alcuni termini sono ricorsi spesso in queste righe; in alcuni casi come sinonimi, in altri per definire posizioni contrastanti. “Canone” indicava per gli umanisti le proporzioni armoniose della figura umana da riprodurre in architettura, ma per Henry van de Velde significava la rigida tipizzazione auspicata da Muthesius. “Principio” veniva tanto utilizzato da Wittkover per mostrare le caratteristiche dell’architettura rinascimentale, quanto da Johnson e Hitchcock per definire quelle dello “Stile Internazionale”, ma anche da Francesco Milizia a proposito delle indicazioni pratiche contenute nel suo compendio^[55]; per quanto contenga l’idea di qualcosa che sta in origine, “principio” è stato poi spesso utilizzato per descrivere le avanguardie. “Standard”, invece, è stato utilizzato con accezione positiva, ad esempio, da Le Corbusier, tanto come sinonimo della *téchne* degli antichi autori del Partenone, quanto della tecnica industriale utilizzata per produrre un’automobile, mentre con accezione negativa dai detrattori dell’idea di produzione industriale in serie^[56]. Si potrebbero fare ulteriori esempi, coinvolgendo altri autori e sicuramente anche altri termini ricorrenti; parole evocative e allo stesso tempo dal significato variabile, ma sempre fortemente autorevoli. Chi si affidava ad esse per motivare la propria opera lo faceva sempre con l’intento di risultarne legittimato. Parole che appartengono alla collettività perché indicano e definiscono proprio la dimensione collettiva, e che quindi in qualche modo sollevano il singolo dalla responsabilità della scelta e inseriscono la sua peculiare “verità” all’interno di una più vasta e condivisa apparentemente universale e/o oggettiva.

Ma in che cosa consiste (se esiste) la differenza tra le parole “standard”, “canone” e “principio”? L’uomo vitruviano, in fondo, è tanto principio quanto standard o canone; ma è anche semplicemente un’idea quindi qualcosa di estremamente meno definito dei possibili significati attribuibili a queste tre parole. L’idea di *Sachlichkeit* si potrebbe definire a ragione con ciascuno di questi termini, ma in realtà nessuno di essi ne potrebbe garantire una definizione esaustiva; anche i precetti Beaux-Arts, o ancora le differenti manifestazioni scolastiche dell’ “Architettura degli stili” si potrebbero descrivere con le stesse parole. Così

[55] Francesco Milizia, *Principii*, 1781, cit. a capitolo II, nota 46

[56] Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923

anche il moderno “Anti-Formalismo” si basa su uno standard stabilito dalla misurazione scientifica della necessità, che è anche canone e principio.

Gli autori tradizionalisti trovavano il canone nel proprio uomo ideale, così come in fondo lo ricercavano anche gli avanguardisti moderni. Al di là dei significati particolari che queste parole assumono quando vengono utilizzate per sostenere o screditare posizioni teoriche, permane l’idea che sia imprescindibile avere un terreno comune sul quale accordarsi o scontrarsi; che debba esistere cioè una convenzione interpretativa all’interno della quale collocare necessariamente l’architettura. Le idee di canone, principio o standard assolvono esattamente a questa necessità, dimostrando di fatto che l’opera di architettura, per quanto almeno dal Rinascimento firmata dal proprio autore, è sempre collettiva. L’opera d’arte, diceva Jacques Derrida, per essere tale ha sempre bisogno della firma del proprio autore, ma anche della controfirma dei propri spettatori che la “riconoscono” in quanto tale^[57]. L’idea di canone potrebbe essere, come esempio paradigmatico, esattamente quell’elemento culturale che garantisce riconoscimento e comprensibilità. Senza questa idea, o altre che si sostituiscono ad essa ma svolgono lo stesso ruolo, non ci sarebbe architettura. Più che normare le forme, il canone è ciò che stabilisce i significati delle differenti parole che costituiscono il vocabolario del discorso architettonico. E studiando la permanenza di queste idee come fossero degli efficaci sistemi mitologici non ci si dovrebbe dunque sorprendere della molteplicità dei possibili significati e, quindi, di differenti professioni di fede in altrettante verità.

Diceva acutamente Paul Veyne che, quando si parla di verità, l’unica costante davvero universale è che esistano verità contraddittorie, tanto in uno stesso animo, quanto a maggior ragione in quello di una comunità, e che queste arbitrarie verità siano sempre in qualche modo “interessate”. «Tutti i popoli danno una spintarella ai loro oracoli o ai loro indici statistici per farsi confermare ciò che desiderano credere» diceva ancora Veyne, e aggiungeva poi qualche riga dopo «Se qualcosa merita il nome di ideologia questa è proprio la verità»^[58].

Paul Veyne parla di differenti “programmi di verità” all’interno dei quali si possono inscrivere le credenze che fondano ed animano l’esistenza delle società umane e li paragona a dei palazzi. Per evidenziarne la mutevolezza e la

[57] Francesco Vitale (a cura di) *Jacques Derrida. Adesso l’architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2008

[58] Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, *Ibid.*, pp. 149, pp. 195

transitorietà ricorre poi ad una metafora particolarmente emblematica, che nel nostro caso sembra descrivere, questa volta non metaforicamente, le vicende raccontate in queste pagine: «Nessuno di questi palazzi, infine, è opera di un discepolo dell'architettura funzionale; o meglio non vi sarà niente di più mutevole della concezione che gli architetti successivi si faranno della razionalità e non vi sarà niente di più immutabile dell'illusione secondo la quale ogni palazzo sarà ritenuto adeguato alla realtà; si prenderà infatti ogni dato di fatto come verità oggettiva. L'illusione di verità farà sì che ogni palazzo sembrerà rientrare pienamente entro i limiti della ragione»^[59].

[59] Paul Veyne, *Ibid.*, pp. 199

Capitolo IV

CALLIMACO E IL TRANSATLANTICO

o sull'architettura come mimesi

IV.1 La vergine di Corinto

Nel 1775, al principio della guerra di indipendenza americana, dopo le sanguinose battaglie di Lexington e Concord, i rappresentanti delle Tredici colonie si riunirono a Philadelphia nel Secondo congresso continentale. Il congresso intendeva stabilire le basi per un governo autonomo federale e una delle fondamentali misure concordate fu quella di stampare carta moneta indipendente: la *Continental currency*. La banconota da 1 dollaro riportava il disegno di un cesto di vimini avvolto da foglie di acanto e sormontato da una lastra di pietra, che faceva curiosamente riferimento al racconto dell'origine dell'ordine corinzio riportato da Vitruvio nel IV libro del suo *De Architectura*. Da sempre emblema di una giovane e verginale bellezza femminile, il riferimento alla colonna corinzia suggeriva allegoricamente che il nuovo Stato americano sarebbe sorto con forza, bellezza e dignità. Sopra il cesto un'epigrafe: *Depressa resurgit*^[1]. Le poche righe in cui Vitruvio racconta la nascita del capitello corinzio possono essere riassunte brevemente^[2]. Nella città di Corinto, al confine tra l'Attica e il Peloponneso, era stata seppellita una giovane vergine; un cesto di vimini che conteneva i beni della defunta, chiuso da una lastra di pietra squadrata, indicava la sua tomba. Il cesto era stato poi posato accidentalmente sopra un germoglio di acanto, e con il tempo era stato quasi completamente avvolto dalle sue foglie. Callimaco, rinomato artista ateniese, si trovava casualmente a passeggiare vicino alla tomba e, rimanendo particolarmente colpito dalla

[1] *Harpers New Monthly Magazine*, March 1863

[2] Vitruvio, *De Architectura*, Libro IV, 1, 9-10

singularità di quell'oggetto, aveva deciso di copiarlo. Vitruvio non specifica qui le modalità del processo di imitazione, ma suggerisce semplicemente che, avendo quel cesto una forma adeguata ed un aspetto piacevole, fosse risultato *naturale* per Callimaco trasformarlo in un elemento di decorazione architettonica. Non veniva esattamente stabilito un nuovo ordine, ma più semplicemente, un nuovo modo di coronare la colonna, utilizzabile con gli altri elementi già esistenti dell'ordine ionico; tuttavia, essendo il capitello corinzio più alto ne risultava una composizione generale più slanciata.

Vitruvio dice poi che Callimaco era conosciuto dagli Ateniesi come artista particolarmente pignolo e minuzioso, che si curava quasi eccessivamente di raffinare i dettagli, e per questo veniva chiamato *katatexítechnos*^[3]. Vitruvio aveva constatato lo scarso utilizzo dei capitelli corinzi nella Grecia antica (a Roma godettero di ben più ampio successo) e probabilmente con questo racconto intendeva relativizzarne il valore rispetto agli altri due fondamentali^[4].

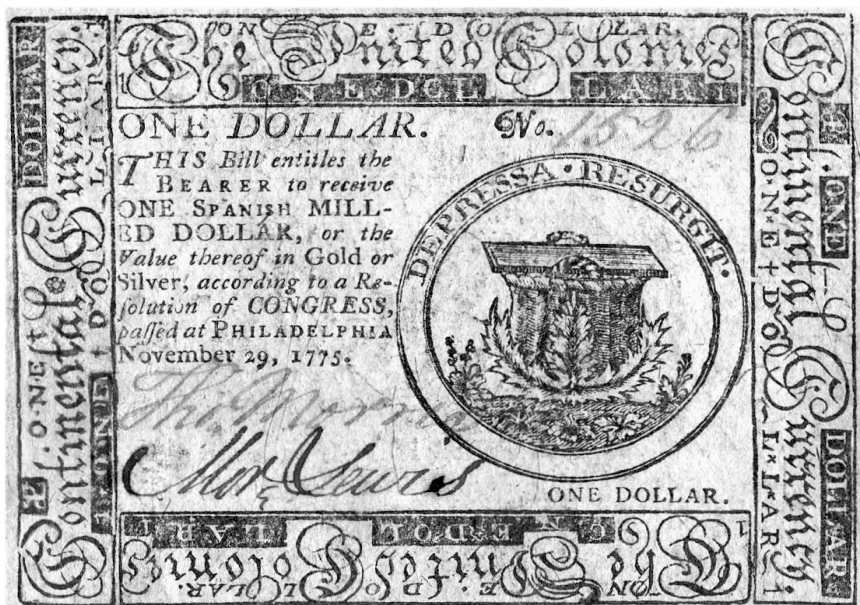
Il racconto (mitologico nel senso tradizionale del termine per quanto Callimaco sembri essere storicamente esistito^[5]) è però colmo di riferimenti simbolici e sottili metafore che ne suggeriscono una profonda tradizione, e indicano parallelamente una teoria dell'invenzione artistica. Nel gesto di Callimaco si concentra la tensione fondamentale tra *imitazione* ed *invenzione* che, in costante rapporto dialettico, ha caratterizzato per secoli le teorie dell'arte: invenzione nell'antica accezione di *imbattersi in, trovare (invenio)* e capacità di trasfigurare; imitazione prima di tutto come conoscenza. Ma l'oggetto che Callimaco scolpisce in pietra è definito da altrettante tensioni archetipiche che ne suggeriscono un contenuto sacro: emblema dello scontro tra natura e artefatto, tra intenzionalità e casualità, tra vita e morte, affida al proprio artefice la responsabilità della traduzione e della sintesi^[6]. Vitruvio racconta fondamental-

[3] *Katatexítechnos*. Termine di difficile traduzione. Può portare, come no, un'accezione negativa: colui che ha una arte/tecnica (*téchne*) raffinata, ma anche colui che per eccessiva minuzia la danneggia.

[4] Vitruvio utilizza il termine latino *genus*, pl. *genera* per definire gli ordini architettonici. Il termine suggerisce un'accezione leggermente differente rispetto all'italiano "ordine", e sembra implicare tanto un'origine, quanto una specie, quanto ancora i generi maschile o femminile. *Genus* sost. neutro, trad: nascita, stirpe, genere, sesso, popolo, modo, stile, categoria, razza

[5] Il personaggio storico Callimaco viene ad esempio citato in: Pausania, *Descrizione della Grecia* IX, 2, 5-7. Plinio il Vecchio, *Historia Naturalis*, XXXIV, 92

[6] Alina A. Payne, *Creativity and bricolage in architectural literature of the Renaissance*, "Res:



Continental Currency, 1776, Banconota da un dollaro

mente la metamorfosi di un *objet trouvé* in elemento canonico dell'ornamento in architettura; Callimaco è in grado di unire le parti eterogenee dell'insieme disordinato che incontra (il cesto, la pianta e la pietra) e, con l'artificio dell'artista, produrre «un tutto nuovo»^[7].

Queste sono le parole utilizzate da Francesco di Giorgio, che coglie le possibilità teoriche offerte dal racconto vitruviano e le elabora per sostenere la propria posizione; Callimaco offre il prototipo dell'atto creativo dell'architetto che, come il poeta, prende spunto dalla natura per realizzare un artificio legittimamente ornamentato: «considerando Calimaco - come avviene che li scultori o pittori ampliando una cosa naturale, come a loro et a li poeti sempre è licio, formano una artificiale più ornata - considero tutto quello cesto insieme con

Anthropology and aesthetics" n. 34., Autumn 1998, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, pp. 30

[7] Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, cit. in Alina A. Payne, *Ibid.*, pp. 30

le riflesse e ritorte frondi possere essere similitudine d'uno ornato capitello»^[8]. Ma il personaggio di Callimaco non godette di particolare fama tra i contemporanei di Francesco di Giorgio, che fu l'unico a restituirne anche un disegno; gli architetti umanisti ricercavano nelle parole di Vitruvio e nei rilievi delle antichità romane un canone piuttosto che un significato per gli ordini. Erano più interessati a definire un compendio pratico piuttosto che a speculare sulla teoria o sull'origine delle forme.

Claude Perrault e Roland Freart de Chambray nel XVII secolo, invece, riportarono l'attenzione sul racconto vitruviano; il primo restituiva un'immagine dettagliata delle forme del cesto mentre il secondo rappresentava, raffinando il disegno di Francesco di Giorgio, il momento dell'atto creativo di Callimaco^[9]. Freart de Chambray mostrava la creazione dell'opera d'arte come *ritrovamento* ed *astrazione*; imitazione analogica di un oggetto emblematico, che a propria volta diventa modello per successive e innumerevoli riproduzioni identiche. Ognuno dei termini utilizzati per descrivere il gesto di Callimaco esprime un concetto ed un metodo con cui si definiscono l'arte e l'architettura. Callimaco *imita* un vaso, cioè 'fa alla maniera di' o 'fa secondo il medesimo principio', e *inventa* una nuova forma, cioè 'si imbatte in' o 'elabora per primo un prototipo'; allo stesso tempo *crea*, cioè 'fa sintesi tra' o 'fa esistere qualcosa che prima non esisteva', e *copia*, cioè 'riproduce le forme o il principio di'. Buona parte delle teorie dell'architettura del resto potrebbero essere sintetizzate come differenti e necessari tentativi di definire la corretta accezione di queste parole. Imitazione, creazione, invenzione e copia sono i mezzi attraverso cui la cultura commenta se stessa e le proprie opere.

In ogni caso è difficile pensare che gli interpreti e i traduttori di Vitruvio (e forse Vitruvio stesso) *credessero* che l'ordine corinzio fosse nato *veramente* da quel preciso gesto, in quella precisa circostanza, e che da quel momento in poi fosse stato riprodotto per secoli. Quel breve episodio, però, compendia la necessità di dare risposta ad alcune domande fondamentali sulla natura stessa dell'architettura. Come si inventa l'architettura? Come la si compone e quali elementi si devono scegliere perché risulti bella? È lecito imitare la natura e

[8] *Ibid.*

[9] Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures*, Cap. IV, Parigi 1673, Roland Freart de Chambray. *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Cap. XXVI Paris 1950



Johann Christian Reinhart, Callimaco inventa l'ordine corinzio, 1846 (particolare)

secondo quali metodi? È accettabile poi imitare anche gli oggetti 'culturali', e se sì, quali? Imitare significa riprodurre le forme o comprenderne i principi? È chiaro che queste pagine di Vitruvio non si possano leggere in modo letterale, né si può credere nella loro storicità; tuttavia, dal momento che sollevano alcune fondamentali questioni disciplinari, non si possono neanche derubricare come semplice favola. Non si possono, in fondo, né credere, né non-credere. Allo stesso tempo non si può pensare che forniscano l'esempio di un metodo, né darne un'esatta ed invariabile interpretazione. Il racconto di Vitruvio, con la semplicità di ciò che è particolare, mostra la complessità dell'universale. Come i paradigmi mitologici, si trova oltre le stringenti categorie culturali di dimostrazione o interpretazione; è creduto anche se non vero, ed è vero anche quando non creduto. O ancora meglio: è creduto a prescindere dal fatto che sia vero, ed è vero a prescindere dal fatto che sia creduto.

IV.2 L'acanto di pietra

Raccontando la vicenda di Callimaco e sollevando complessi interrogativi sulla natura dell'architettura, Vitruvio non risolve però l'ambiguità di alcune questioni. Non fornisce ulteriori informazioni, ad esempio, del perché si trattasse proprio di una pianta di acanto, attribuendo all'evento le caratteristiche di una semplice e fortunata coincidenza. Con buona probabilità neanche Vitruvio conosceva i motivi rituali, artistici, tecnici, o anche casuali, che avevano portato alla definizione delle forme del capitello corinzio, ma nella sua storia sono contenuti alcuni indizi della presenza di un sapere tradizionale radicato. Acanto era una figura minore della mitologia classica e si raccontava che la sua metamorfosi fosse stata all'origine della pianta omonima; aveva respinto Apollo che la corteggiava insistentemente, e per liberarsene gli aveva graffiato il volto fuggendo. L'oltraggio fu punito e Acanto venne trasformata in una pianta semplice, elegante e coperta di spine^[10]. Non è un caso, forse, che il primo capitello corinzio compaia verso la metà del V sec. a.C. proprio in un tempio dedicato ad Apollo (Apollo Epicureo a Bassae), su un'unica colonna posta eccezionalmente in posizione isolata e centrale, tra il *naós* e l' *ádyton*, come a rappresentare il mito. Il tempio era un caso unico dell'antichità, l'unico, a noi pervenuto, a presentare i tre ordini insieme: un peristilio dorico, delle semicolonne ioniche con base a campana sul perimetro interno del *naós* e l'unica colonna votiva centrale corinzia. Sarebbe stato difficile per Vitruvio, nel momento in cui stava per primo ricostruendo (o costruendo *ex-novo*) le regole dell'architettura greca, portare ad esempio un tempio così carico di eccezioni, a maggior ragione perché opera di Ictino, che solo qualche anno prima aveva ultimato la costruzione del Partenone, emblema privilegiato dell'ordine e della proporzione classici.

Vitruvio, inoltre, non citava il fatto che, in relazione a diverse pratiche religiose, l'acanto di pietra compariva in altre forme rispetto al capitello di Callimaco; ad esempio nella scultura tombale arcaica (non a caso Callimaco riproduce un elemento sepolcrale), sugli acroteri dei templi, o nel caso della colonna di acanto del grande tripode del santuario di Delfi (anche in questo caso legato

[10] Charles Russell Coulter, Patricia Turner, (a cura di) *Encyclopedia Of Ancient Deities*, Routledge, 2000, pp. 62

al culto di Apollo).

In altre parole, è evidente che l'intenzione di Vitruvio non fosse quella di ricostruire filologicamente la nascita dell'ordine corinzio, ma di raccontare un episodio che la potesse sintetizzare allegoricamente; un episodio che risultasse comprensibile perché fondato sugli elementi fondamentali della tradizione, come ad esempio il fatto che la colonna corinzia fosse associata ad una giovane figura verginale femminile. Si potrebbe anche ipotizzare che, raccontando della morte di una vergine, Vitruvio intendesse suggerire che gli ordini non avrebbero avuto ulteriore discendenza, ma un'interpretazione eccessivamente letterale e conclusiva potrebbe non rendere giustizia alla complessità mitologica della questione. Nelle parole di Vitruvio, l'episodio di Callimaco è tanto semplice ed anedddotico quanto, allo stesso tempo, metaforico e complesso. È chiarificatore e persuasivo, ma anche interpretabile in maniere sempre differenti. Come ogni racconto di *un'origine*, acquisisce fascino e autorevolezza dal fatto di parlare di qualcosa di sostanzialmente inconnoscibile.

Secondo Joseph Rykwert quello di Vitruvio non è semplicemente un racconto favolistico perché «riflette la prassi abituale»^[11], ma allo stesso tempo non può certo essere considerato un documento storico, e ancor meno pretende di essere creduto come un testo sacro. Vitruvio inventa una storia, cioè costruisce il mito (*mitopoiesi*), cioè si basa sugli archetipi per legittimare un ordine particolare presente; determina le regole di un sistema artistico e gli attribuisce significato. Callimaco impersona il processo di separazione di *natura* e *cultura*, attraverso la *tecnica*. Callimaco lotta (gr. *mákomai*) per il bello (gr. *kalós*). L'ordine corinzio si manifesta per secoli invariato (anche se sempre declinato), senza che vengano ipotizzate altre possibili storie della sua origine. L'autorevolezza di Vitruvio si mantiene salda, anche se non necessariamente creduta in modo letterale, ma letterario, mentre il capitello corinzio rimane un simbolo a cui si attribuiscono costantemente differenti significati. Si tratta di un elemento retorico, una sorta di contenitore che ha saputo ospitare credenze e ideologie differenti. Il linguaggio metaforico di Vitruvio è stato necessario ad attribuire il primo significato alla colonna corinzia, e a propria volta la colonna corinzia è stata il primo significante di qualche altro ordine culturale particolare, come ad esempio si è visto all'inizio, nel caso delle colonie americane.

[11] Joseph Rykwert, *The dancing column. On order in architecture*, 1996 ed. It., *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2010, pp. 223

IV.3 La casa non è architettura

«Nella creazione architettonica il passato opprime la mente del committente e dell'architetto. Ogni salumaio sogna il rinascimento o altro senza parlare della monumentale asinità dello Stato»^[12]. Con queste parole Umberto Boccioni invocava un'architettura futurista; Zeno Birolli le aveva scoperte negli anni Settanta tra gli scritti inediti di Boccioni e Bruno Zevi le aveva definite una 'profezia'. Si trattava degli appunti per un manifesto dell'architettura futurista, scritti probabilmente tra il 1913 e il 1914, in seguito al viaggio di Boccioni a Parigi e dei suoi frequenti incontri con Guillaume Apollinaire. I due sognavano un grande 'movimento' d'avanguardia che potesse nascere dall'alleanza di cubisti, espressionisti e futuristi. Zevi ipotizza che «se Marinetti avesse divulgato il manifesto di Boccioni, forse avremmo avuto un'architettura futurista»^[13]. Come appare evidente già da queste poche parole, Boccioni desiderava un'architettura nuova, libera dall'eredità del passato e dalla copia della tradizione: un'autentica e necessaria architettura moderna. «Bisogna che l'architetto torni ad un nuovo fondamentale che non è l'arcaismo degli egizi o il primitivismo dei contadini ma è l'architettonico che le condizioni di vita create dalla scienza ci impongono come pura necessità»^[14].

In anticipo rispetto a molti altri autori moderni che sostennero queste posizioni, Boccioni affermava che la nuova architettura dovesse ispirarsi, nei principii e nelle forme, ai prodotti dell'industria: «Un ferro chirurgico, una nave, una macchina, una stazione ferroviaria portano nella loro costruzione una necessità di vita che crea un insieme di vuoti e di pieni di linee e di piani di equilibri e di equazioni attraverso il quale scaturisce una nuova emozione architettonica»^[15]. Aggiungeva poi, per chiarire ulteriormente il modo in cui gli architetti avrebbero dovuto lavorare: «Nessun ingegnere navale o inventore meccanico penserebbe mai a sacrificare una anche minima potenzialità della propria costruzione per lasciare il posto ad una decorazione o ad una qualsiasi

[12] Bruno Zevi, *La profezia di Umberto Boccioni*, (editoriale) "L'architettura cronache e storia", anno XIX, n. 12, aprile 1974

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*

preoccupazione estetica culturale»^[16].

Anche se queste parole non furono pubblicate, è però sicuro che il pensiero di Boccioni influenzò e rafforzò quello di molti suoi contemporanei. Boccioni morì a soli trentatré anni nel 1916, e l'anno successivo l'amico Apollinaire coniò l'espressione '*Esprit Nouveau*', per descrivere il clima culturale delle avanguardie artistiche di cui faceva parte^[17]. Nel 1920 Le Corbusier e Amédée Ozenfant, a tributo del pensiero di Apollinaire scomparso due anni prima, fondarono la rivista "*Esprit Nouveau*", pubblicata fino al 1925, anno in cui Le Corbusier realizzò a Parigi per l'*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* il celebre padiglione omonimo.

Come noto, gli articoli che Le Corbusier e Ozenfant (che si firmava con lo pseudonimo 'Saugnier') scrissero per la rivista, costituirono la base di "*Vers une Architecture*", indiscussa pietra miliare della teoria architettonica moderna^[18]. I presupposti ideologici dei due, di cui solo pochi anni dopo Le Corbusier rivendicava la piena paternità eliminando il nome di Ozenfant, erano molto simili a quelli proposti da Boccioni, e del resto rispecchiavano il clima di un dibattito che in diverse forme stava interessando tutta Europa. In "*Vers une Architecture*" Le Corbusier elogiava gli ingegneri, «sani e virili, attivi, ed utili, morali e gioiosi» e denigrava gli architetti «disincantati e disoccupati astiosi e fanfaroni»^[19]. Era convinto che l'architettura fosse sostanzialmente responsabile per ogni comportamento umano, ed attribuiva ad una cattiva progettazione la colpa del degrado morale: «La lega contro l'alcolismo, la lega per il ripopolamento dovrebbero indirizzare un appello pressante agli architetti; dovrebbero stampare il manuale dell'abitazione, distribuirlo alle madri di famiglia ed esigere le dimissioni dei professori dell'Ecole des Beaux-Arts»^[20].

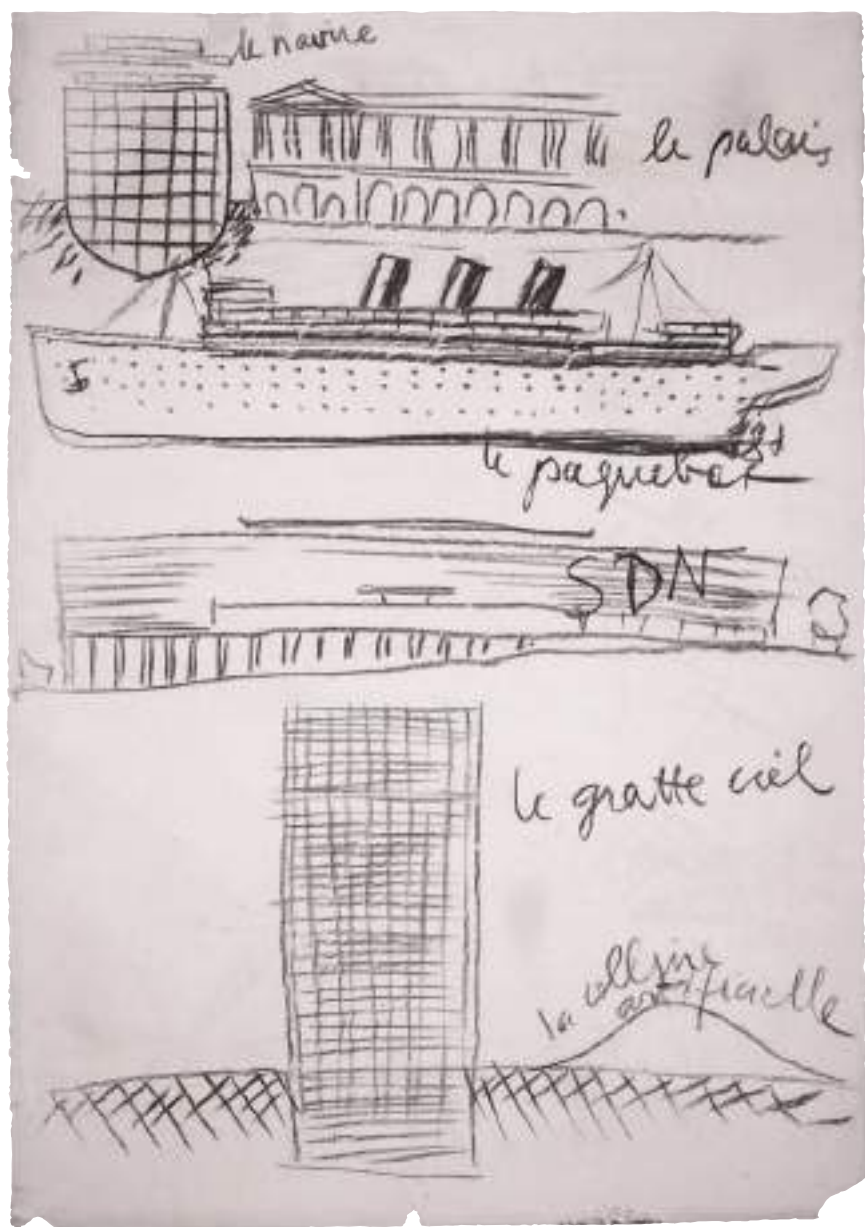
[16] *Ibid.*

[17] Apollinaire conia l'espressione "*Esprit Nouveau*" in occasione di una conferenza pubblica al teatro Vieux Colombier, tenutasi il giorno 24 novembre 1917 dal titolo "*L'Esprit Nouveau et des poètes*". Stampato per la prima volta poco dopo la morte di Apollinaire in, "Le Mercure de France", CXXX, 1 dicembre 1918, 385-396, in John W. Cameron, *Apollinaire, Souller, and "L'Esprit Nouveau"*, in "Romance Notes", Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1962), pp. 3-7, University of North Carolina at Chapel Hill

[18] Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture*, 1923. Dall'edizione successiva scompare il nome di Saugnier.

[19] Le Corbusier, *Ibid.*, ed it. *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1973 pp. 6

[20] *Ibid.*, pp. 234



Le Corbusier, disegno durante una lezione in America Latina, 5 ottobre 1929
in William JR Curtis, *Le Corbusier, Ideas and Forms*, 1986

Scriveva poi che i suoi contemporanei non erano in grado di trovare i giusti riferimenti per un'architettura moderna: «occhi che non vedono» gli aeroplani, le automobili o i transatlantici. Ripeteva come un mantra: «Una grande epoca è cominciata. Esiste uno spirito nuovo. Esiste una quantità di opere improntate a uno spirito nuovo; si ritrovano soprattutto nella produzione industriale»^[21]. Tra i paradigmi esemplari di buona costruzione erano mostrati i transatlantici: l'Empress of Asia (1913), l'Empress of France (1914), L'Aquitania (1914), il Lamorciere (1921), ecc. Le parole con cui Le Corbusier accompagnava questi riferimenti erano composte come una convincente metafora meccanica: era chiaro che non si dovevano costruire case 'a forma di' transatlantico, ma veniva suggerito che gli architetti dovevano adottare un principio progettuale analogo. Prima di tutto la funzione, poi la forma: poteva dirsi bello solo ciò che funzionava bene. Ma soprattutto, ad uno sguardo più attento, contava ancora di più la promessa della funzione ed una forma che potesse inequivocabilmente *significare* la funzione.

In realtà solo alcuni dettagli o componenti dei grandi transatlantici meritavano attenzione anche dal punto di vista estetico (potevano cioè essere imitati dal punto di vista formale); Le Corbusier li aveva accuratamente selezionati e attribuiva loro un'importanza capitale. Sulla copertina della prima edizione di *"Vers une Architecture"*, quando ancora erano riportati i nomi di entrambi gli autori, era mostrato un ponte esterno di passeggio: superfici lisce, per la maggior parte metalliche, verniciate di bianco, sulle quali spiccavano componenti strutturali (travi, pilastri, parapetti e infissi) rivettati, non mascherati né decorati. Con la volontà di fondare una nuova estetica su riferimenti certi, univoci, e soprattutto persuasivi, Le Corbusier sceglieva sapientemente gli esempi da includere e quelli da omettere nella sua trattazione; mostrava gli scafi e i ponti esterni ma evitava di mostrare, o citare, gli spazi interni dei transatlantici, dove gli ospiti trascorrevano la maggior parte del tempo durante il viaggio: grandi e lussuosi saloni neoclassici, barocchi, eclettici e spesso semplicemente *kitsch*. I frequentatori dei locali di prima classe, distanti dall'élite intellettuale a cui apparteneva Le Corbusier, preferivano ancora circondarsi di decorazioni, stucchi, modanature e generici simboli che attestassero il loro *status* privilegiato, nonostante gli ordini architettonici fossero ormai ridotti a generico citazionismo.

[21] *Ibid.*, pp. 69, pp. 85, *Una grande epoca è cominciata, Programma dell'esprit Nouveau*, n.1, ottobre 1920

di un passato (o di un lontano) più o meno sconosciuto.

Ma Le Corbusier, sulla scia di Adolf Loos, intendeva liberare l'uomo moderno da ornamenti inessenziali, e presentava questa scelta come una stringente, scientifica ed indiscutibile necessità, facendo leva sull'evidente meraviglia che all'inizio del XX secolo suscitavano automobili, aeroplani e transatlantici. L'architetto, come un sacerdote, unico conoscitore della verità, avrebbe dovuto semplicemente guidare deterministicamente l'uomo verso il suo destino.

Senza analogie, metafore e racconti, il discorso di Le Corbusier sarebbe però stato notevolmente più debole, soprattutto nel proporre un sovvertimento così radicale della pratica architettonica. Le Corbusier non intendeva ricostruire filologicamente le origini del proprio pensiero. Evitava intenzionalmente di menzionare chi prima di lui aveva sostenuto idee simili (forse nemmeno li conosceva): da Horatio Greenhough, che molti anni prima aveva già espresso la necessità dell'arte di attingere all'industria^[22], a Jean Nicholas Louis Durand e il suo discorso su decorazione e funzione, a Joseph Gwilt che nel 1842 già diceva: «La bellezza in architettura è il risultato di un'idoneità allo scopo valida tanto per gli edifici quanto per le macchine»^[23]. Fino alle influenze più certe e dirette: Hermann Muthesius, Peter Behrens, Anatole de Baudot, Auguste Perret, e molti altri.

Ancora una volta un racconto risultava più persuasivo ed efficace di un ragionamento, soprattutto nel momento in cui si articolava intorno a questioni, figure ed immagini che erano già argomento fondamentale di pensiero e dibattito di un'intera epoca.

IV.4 La nave è architettura

Siegfried Giedion era convinto che Le Corbusier avesse dimostrato tanto la sensibilità del poeta quanto il giusto pragmatismo dello scienziato. Il punto centrale della teoria di Giedion era che gli architetti moderni dovessero tornare ad unire scienza, tecnica ed arte, così come gli 'uomini universali' ri-

[22] Horatio Greenhough in P. Collins, *Changing ideals in modern architecture, 1750-1950*, London 1965, ed. It. *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, Il Saggiatore, Milano 1973, pp. 205

[23] Joseph Gwilt, *Encyclopaedia of Architecture*, 1842, in Joseph Rykwert, *Ibid.*, pp. 21



Interno del transatlantico RMS Aquitania, Palladium Lounge 1914

nascimentali^[24]; pochi autori come Le Corbusier, diceva Giedion, avevano raggiunto la piena consapevolezza del proprio tempo ed erano riusciti a realizzare un'arte autenticamente moderna. Erano stati in grado, cioè, di liberare l'industria e i suoi prodotti dalla schiavitù della pura funzione, per trasfigurarli in elementi di godimento estetico: «Le Corbusier liberò questi elementi dalla loro esistenza quotidiana e li mutò come i pittori mutavano pezzi di carta e pipe in arte»^[25].

In questo modo Giedion definiva con convinzione i metodi del progetto: sottrarre all'uso, trasfigurare, trasformare, unire tecnica e narrativa, attribuire significato, cambiare il campo semantico di riferimento, *inventare*, tradurre, ecc., ma ad un grado più profondo rimaneva una costante come fondamento: l'idea di *imitazione*. Anche quando si diceva che l'architettura doveva essere

[24] Giedion S., *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, 1941, ed. It. *Spazio, Tempo ed Architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954

[25] Sigfried Giedion, *Ibid.*, pp. 524

‘nuova’, liberandosi dalla copia delle forme del passato, non si riusciva a sostenere che fosse legittimo crearla dal nulla. L’invenzione della forma non veniva cioè mai concepita come processo del tutto autonomo ma sempre ‘in relazione a qualcos’altro’. La novità poteva tuttalpiù essere ricercata nell’eleggere questo ‘qualcos’altro’ in un riferimento esterno rispetto alla disciplina.

Non si può dire se si trattasse di un processo che precedeva intenzionalmente il progetto come metodo, o lo seguiva come sua giustificazione, ma nel racconto di una forma ‘fatta come qualcosa’, l’architettura risultava comunque sempre legittimata. La novità rimaneva la cifra fondamentale per potersi dire ‘moderni’ ed ‘artisti’, ma la giustificazione risiedeva nel sostenere di aver risposto semplicemente ad una naturale necessità. Diceva ancora Giedion, portando ad esempio i ponti di Maillart, gli hangar di Freyssinet (citati anche da Le Corbusier), e i mobili di Alvar Aalto: «L’arte moderna come la scienza moderna ha risolto la forma degli oggetti nei loro elementi fondamentali, allo scopo di ricostruirli in accordo con le leggi universali della natura»^[26].

Forse solo grazie all’appello a ciò che meno di tutto poteva essere sottoposto a critica (le ‘leggi universali della natura’) poteva essere dato credito alle posizioni di Le Corbusier, che in “*Vers une Architecture*” non si limitava a proporre le proprie architetture, ma arrivava a sostenere che fosse necessario imporle. Diceva infatti presentando il proprio progetto per la *Maison Citrohan*: «Dobbiamo *creare la mentalità* per abitare le case costruite in serie»^[27]: un determinismo tale da arrivare ad attribuire all’architetto il compito e la responsabilità non tanto di rispondere a dei bisogni, ma di «creare la mentalità». Del resto già Cesar Daly, gran maestro dell’ideologia proto-moderna, aveva speso parole molto simili: «Dal momento che l’architettura domestica è legata alle abitudini sociali, la maniera di modificare l’effetto (casa) era quella di iniziare a modificare la causa»^[28]. In queste affermazioni si scorge un sostanziale cambio di paradigma, che procede dal ribaltamento del rapporto tra necessità ed invenzione. Non era più tanto la necessità a generare l’invenzione, bensì viceversa; un po’ come dire che l’architettura è ‘a servizio’ della vita o, all’opposto, che la vita dovrebbe essere ‘a servizio’ dell’architettura. Non si tratta certo di un ribaltamento unicamente moderno, ma del complesso problema che ha sempre

[26] Sigfried Giedion, *Ibid.*, pp. 453

[27] Le Corbusier, *Ibid.*, pp. 196

[28] Cesar Daly, cit. in Peter Collins, *Ibid.*, pp. 301

riguardato la ricerca di una possibile sintesi tra *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. Perché l'architettura tornasse ad essere tale, secondo Le Corbusier, bisognava educare la società ad un nuovo stile di vita; si doveva quindi *inventare* una nuova architettura a cui fosse conseguente (a posteriori, non a priori) una nuova *necessità* abitativa.

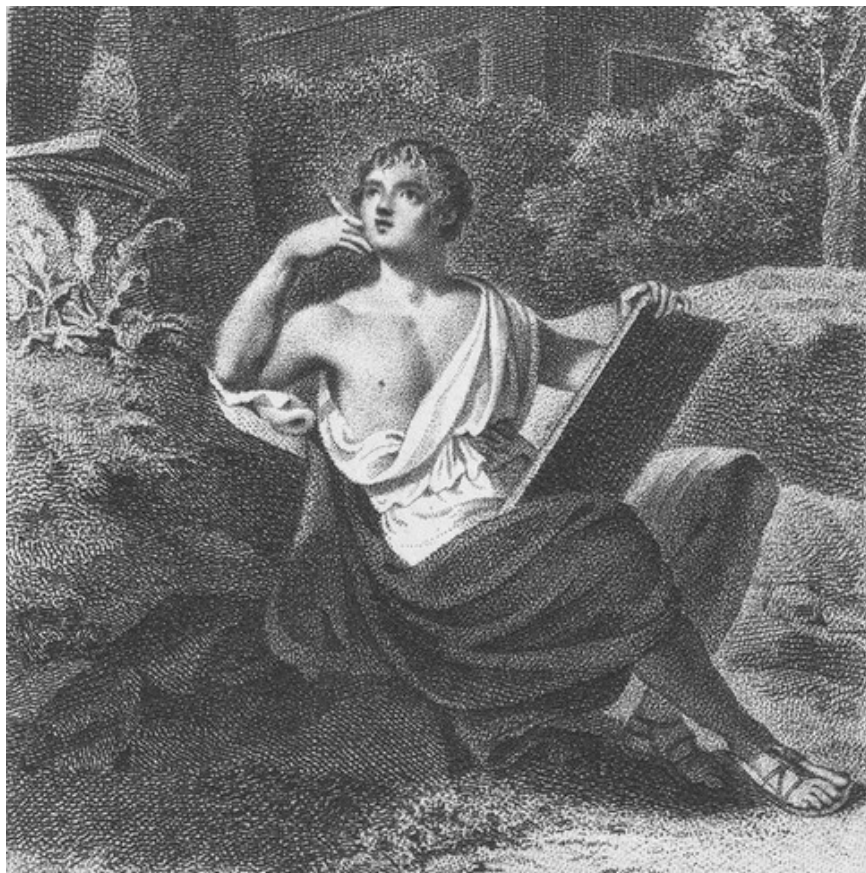
Una posizione impositiva, paternalista, determinista, e infine intollerabile, ma che in fondo veniva accettata perché fondata su un desiderio comune di modernità, che non aveva ancora trovato espressione, e che in fondo era solo una nuova manifestazione della 'messa in scena' del rituale sociale dell'abitare. Posizioni forti, destabilizzanti che, come ogni novità, cioè come qualunque cosa che sovverte una consuetudine, ha bisogno di essere motivata. Legittimazione che viene da un racconto che, in questo suo ruolo, si può dire mitologico: che parla di cesti votivi o di transatlantici per spiegare una forma che altrimenti apparirebbe 'priva di senso'.

Le Corbusier affermava di derivare la necessità della propria novità dai prodotti dell'industria moderna; il transatlantico era in fondo una metafora così come l'aeroplano o l'automobile, da cui però non era chiaro come derivassero quelle architetture moderne, fatte di tetti piani, intonaci bianchi e finestre a nastro. Le Corbusier aveva visitato l'Italia e la Grecia e studiato il vernacolare mediterraneo che tanto ricorda le sue architetture; aveva visitato Atene e le sue case bianche, ma non le citava. Parlava invece del Partenone come prodotto di uno *standard*, ovvero figlio di una qualità artigianale che costituiva il sapere di un popolo, e sosteneva che un medesimo sapere tecnico fosse alla base della costruzione dei transatlantici e dovesse perciò costituire anche il metodo dell'architettura.

IV.5 Sintesi

«L'invenzione, in senso stretto, è poco più di una nuova combinazione di quelle immagini che sono state in precedenza raccolte e conservate nella memoria: niente può venire dal niente: chi non ha accumulato materiali non potrà produrre nuove combinazioni» [Sir. J. Reynolds, Discorso II] ^[29]

[29] Cit. in, William Lethaby, *Architecture, mysticism and myth*, 1892, ed. It. *Architettura misticismo e mito*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 5



Lambertus Antonius Claessens, Callimaco inventa il capitello corinzio, 1803

Vitruvio aveva raccontato l'aneddoto di Callimaco per sintetizzare allegoricamente l'opera di molti autori, e in fondo anche Le Corbusier faceva lo stesso parlando di sé. Entrambi attribuiscono l'invenzione di una forma al gesto di un autore, ma allo stesso tempo sostengono che proprio tale forma fosse il prodotto emblematico di un'intera epoca: uno *standard*, un canone, una *téchne*. Entrambi affermano poi che il processo creativo sia di natura *mimetica*, cioè imitativa, ed eleggono come oggetto dell'imitazione un riferimento esterno rispetto alla disciplina (cesto o transatlantico); impongono in modo più o meno esplicito a quella particolare invenzione gli attribuiti 'naturale', 'spontanea' e 'necessaria', per ottenere una legittimazione di tutto ciò che ne



Le Corbusier a Roma, 1921

derivava; ritrovano in quell'oggetto rituali e credenze. Entrambi attribuiscono infine all'autore la capacità di trasfigurare un oggetto in arte e quindi da una parte relativizzano la creazione come sintesi dell'esistente, dall'altra proclamano un 'artefice'.

Come si può trasfigurare un *objet trouvé* in opera d'arte? Perché poi viene scelto proprio quell'oggetto come modello da imitare e non qualsiasi altro possibile? Cosa rende legittimo il processo imitativo? Unicamente un buon racconto o l'adesione ad una prassi? Quelli di Callimaco e Le Corbusier sono indubbiamente entrambe le cose: buoni racconti che aderiscono ad una prassi. «Qui un comportamento, lì una mitologia» diceva Roger Caillois; non si può dire che la prassi preceda il mito, né il suo contrario, ma si sviluppano sinergicamente e si rafforzano reciprocamente. Il mito rappresenta sostanzialmente una sintesi dell'esistente tradotto in forma. In fondo Callimaco e Le Corbusier erano *inventori* nel senso etimologico del termine; non avevano cioè *creato* dal nulla ma avevano *trovato* qualcosa di particolarmente emblematico tra le maglie della propria epoca e lo avevano trasfigurato. Entrambi facevano perdere le tracce della propria invenzione per darsi artefici, ma entrambi si affidavano ad una tradizione recente. Entrambi trovavano l'essere artisti proprio nella consapevole manipolazione di quella tradizione, ed entrambi erano alla base di una

sua particolare declinazione che proprio a loro avrebbe fatto capo. La narrativa di Le Corbusier, come la trasfigurazione in un “tutto nuovo” di Callimaco, era in fondo una semplice ed efficace sintesi dei molti autori che avevano espresso prima di lui posizioni analoghe. Horatio Greenhough, ad esempio, decenni prima, aveva già suggerito di imitare i prodotti dell’industria: «Chiederei volentieri agli architetti che permettono alla moda di invadere il campo dei principi di mettere a confronto i veicoli e le navi americane con quelle inglesi; vedrebbero che negli USA la meccanica ha già superato gli artisti»^[30]. Nelle parole di Greenhough un ulteriore termine fondamentale: ‘moda’. Moda come qualcosa di effimero, transitorio, che interessa semplicemente i fenomeni di costume; una tendenza instabile, fondata sull’umore, quindi non adatta a regolare l’opera degli artisti. Molti autori moderni dovettero difendersi dalle accuse di aderire ad una moda, sostenendo invece di operare in accordo con una più profonda e duratura volontà dell’epoca^[31].

Così sicuramente in Le Corbusier, ma anche in molti altri casi analoghi, si desiderava certo uno stravolgimento della prassi, ma allo stesso tempo si faceva tutto il possibile per far apparire necessaria la propria invenzione e auspicarne la permanenza; una permanenza che sicuramente non poteva essere ‘moda’. Siegfried Giedion parlava della nascita e della “crescita di una nuova tradizione”^[32].

Giedion stesso, nella “Riaffermazione degli scopi dei Ciam” del 1954, spiegava così questa necessità: «Consapevoli degli effetti dell’industrializzazione sulla struttura sociale, riconosciamo il bisogno di una corrispondente trasformazione dell’architettura». Aggiungeva poi qualche riga dopo: «Siamo convinti che ciò possa produrre una vita più armoniosa per l’individuo e per la collettività»^[33]. Se le architetture proposte erano ‘nuove’ e ‘moderne’, le motivazioni ed il linguaggio con cui venivano introdotte non avevano invece, in

[30] Horatio Greenhough, cit. in Peter Collins, *Ibid.*, pp. 205

[31] Si vedano ad esempio le argomentazioni di Ernst May o di Hannes Mayer trattate nel capitolo precedente. Si può leggere in questo senso anche il parallelismo tra Francesco Milizia e Walter Gropius sostenuto nel II capitolo sulla questione del ‘capriccio’.

[32] Si fa riferimento al sottotitolo dell’opera di Siegfried Giedion *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, *Ibid.*

[33] Siegfried Giedion, *Riaffermazione degli scopi dei Ciam*, 1954, in Marco Biraghi e Giovanni Damiani (a cura di), *Le parole dell’architettura. Un’antologia di testi teorici e critici*, Einaudi, Torino 2009, pp. 21

questo caso, nulla di particolarmente dirompente. In estrema sintesi se alla parola 'industrializzazione' si fosse sostituita 'evoluzione della tecnica', la frase di Giedion avrebbe potuto descrivere qualsiasi episodio, radicale o meno, di trasformazione dell'architettura, dalla capanna primitiva in poi. Giedion riaffermava i presupposti e i fini di tutto il Moderno, ma nelle sue parole si scorge una costante piuttosto che una spinta rivoluzionaria; o ancora meglio Giedion fonda la propria spinta rivoluzionaria su una costante, storica e universale. Ma se i cambiamenti dovuti all' 'evoluzione della tecnica' sono talmente ovvi da essere praticamente sempre veri e difficilmente confutabili, non si possono derivare con altrettanta certezza quei cambiamenti dovuti invece all' 'evoluzione del gusto'. Su questo punto è più difficile riconoscere una posizione chiara e del tutto persuasiva e sembra che gli autori, soprattutto i moderni, abbiano derivato 'naturalmente' l'evoluzione del gusto dall'evoluzione della tecnica, senza però mai riuscire del tutto a spiegare come mai la possibile pluralità di soluzioni si sia risolta in breve tempo in pochi e rigidi principi dogmatici.

Colin Rowe aveva acutamente notato che l'architettura del 'Movimento Moderno' aveva in breve tempo manifestato le stesse caratteristiche del manierismo; che in pratica era diventata una professione di fede all'interno della quale dare prova di ortodossia o eresia, con la consapevolezza che la maniera 'giusta' di fare le cose fosse fondata su un ordine preesistente^[34]. Quando il mito diventa dogma, cessa di ammettere manifestazioni variabili, plurali o contraddittorie. Come scriveva Hans Blumenberg, il dogma è la risposta ad una domanda, che non ammette ulteriori domande^[35].

Le Corbusier e Callimaco, come del resto anche Michelangelo, Palladio o Gropius, sono i pionieri; coloro che solcando il confine sottile tra *imitazione* e *invenzione*, diventano a propria volta l'origine di una nuova imitazione, destinata a diventare in breve tempo rigida e non più autenticamente tradizionale (che accetta cioè la molteplicità delle varianti), ma tradizionalista, quindi stilisticamente dogmatica. Tutti questi autori, come emblemi privilegiati dell'origine di una tradizione, riflettono le caratteristiche di un altro tipo mitico: l'eroe, ovvero colui che fonda.

[34] Colin Rowe, *Manierismo e architettura moderna*, 1955, in Marco Biraghi e Giovanni Damiani (a cura di), *Ibid.*, pp. 31

[35] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1979, ed.It., *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991. Dogma come 'razionalizzazione secondaria', pp. 311

IV.6 Mitologia dell'eroe

Roger Caillois nota che la figura mitologica dell'eroe presenta spesso caratteristiche ricorrenti^[36]. Aderisce ad un *tópos* narrativo chiaro che lo rende riconoscibile, e costituisce un modello per elaborare o comprendere personaggi simili. Il comportamento dell'eroe si può riassumere secondo uno schema piuttosto preciso.

L'individuo è in preda a conflitti psicologici, di cui spesso è inconsapevole, che dipendono dalla costrizione che la struttura sociale fa pesare sui suoi desideri elementari. L'individuo non è in grado di risolvere tali conflitti, e per farlo dovrebbe commettere un atto che lui stesso e la sua società condannerebbero; è paralizzato di fronte al tabù e affida all'eroe l'esecuzione di quell'atto. L'individuo delega quindi l'eroe: colui che *viola le proibizioni*. L'eroe resta macchiato dalla violazione del tabù, ma alla luce speciale del mito, appare incondizionatamente giustificato. *Úbris* e *Némesis* si manifestano nella sua vicenda; l'eroe dimostra superbia e tracotanza e per questo merita una punizione, ma è anche l'unico in grado di sopportarla, e proprio in questa sopportazione alimenta la sua forza mitologica. Anche l'individuo però ha bisogno di partecipare in qualche modo al gesto dell'eroe. Per questo motivo viene introdotto il rito: un eccesso consentito, regolamentato e calendarizzato, mediante il quale l'individuo risulta drammatizzato e a propria volta, per un attimo, diventa lui stesso eroe^[37]. Ammettendo per un attimo che si possa colmare la distanza (disciplinare e storica) tra le figure descritte da Caillois e gli architetti che si possono dire pionieri, è possibile stabilire interessanti corrispondenze di fondo. Anche i pionieri delle 'rivoluzioni' architettoniche sono stati coloro che hanno *violato le proibizioni*, generalmente spostando il baricentro della disciplina verso qualcosa di sconosciuto e *nuovo*, spesso consapevoli di violare dei *tabù*. Soprattutto nell'ambito del Moderno l'idea di *novità* come proibizione violata è stata alla base della definizione stessa di architettura, e coloro che più di altri si sono spinti in questo senso sono risultati i maestri. In due affermazioni molto simili, anche se altrettanto distanti, si può leggere questo punto di vista. George Godwin, architetto ed editore dell'influente rivista "*The Builder*",

[36] Roger Caillois, *Le mythe e l'homme*, 1938, *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 16-17

[37] *Ibid.*

descriveva così l'opera di John Soane: «Soane sostenne il principio di *novità* come elemento predominante e compose i suoi dettagli con mezzi molto semplici: di solito capovolgendo il consueto»^[38]. Diversi decenni dopo lo storico John Summerson si esprimeva così a proposito dell'opera di Le Corbusier: «Per lui una soluzione a un problema non può essere quella normale, anche se è incantevole; per lui un edificio è uno spietato smembramento di ogni piano costruttivo e una costruzione in cui deve avvenire sempre e infallibilmente l'inaspettato». L'idea per cui l'arte dovesse sorprendere era stata espressa anche da Guillaume Apollinaire, che pensava che l'artista dovesse assumere un ruolo molto simile all'eroe: quello del profeta. «È per l'importante compito assegnato alla sorpresa che il nuovo spirito si distingue da tutti i movimenti artistici e letterari che l'hanno preceduto»^[39]. Apollinaire, che ebbe molta influenza su Le Corbusier, credeva che la ricerca della sorpresa fosse la cifra unica delle avanguardie, ma come visto, si tratta di una convinzione che si può facilmente ritrovare in diversi periodi storici.

Novità come cifra artistica, ma anche come limite. Quando si professa il culto della novità tutto ciò che si proclama nuovo viene annullato da ciò che immediatamente dopo riesce ad essere 'più nuovo'; se tutto poi dovesse davvero essere nuovo mancherebbe il termine di paragone (nuovo 'rispetto a cosa') con cui valutarne la portata. Se tutto dovesse essere nuovo, nulla sarebbe nuovo, quasi al pari del preciso opposto della novità: la copia esatta e manierista. Se mancasse il termine di paragone verrebbe a mancare il concetto stesso di novità, come a dire che sia quando si copia un modello, sia quando lo si nega, niente può dirsi autenticamente nuovo.

Peter Collins, nella sua brillante ricerca sui "Mutevoli ideali dell'architettura moderna", suggeriva un'analogia particolare, e stimolante, per interrogarsi su questi temi. «In gastronomia non esiste un prestigio legato alla novità in sé. Nessuno chiederebbe ad uno *chef* di garantirgli sempre qualcosa di 'contemporaneo'»^[40]. Non si può certo dire, come spesso si è cercato di fare, che sia la novità da sola a conferire lo *status* di opera d'arte e di architettura in quanto tali. Si torna quindi alla domanda fondamentale a cui tutte le mitologie particolari hanno cercato di dare risposta: 'che cos'è qualcosa (nel nostro caso,

[38] Cit. in, Peter Collins, *Ibid.*, pp. 20

[39] *Ibid.*, pp. 361

[40] *Ibid.*, pp. 221

l'architettura)?'

Lo storico James Ferguson, verso la metà del XIX secolo, sempre procedendo da un'analogia gastronomica, si interrogava proprio su questo tema: come riconoscere cioè l'architettura come oggetto culturale, oltre la stringente categoria di necessità. «La differenza tra edilizia e architettura è come quella tra un pollo e una *côtelette à l'impériale*»^[41]. Forse si può dire che sia proprio questa sottile ma complessa distanza, inspiegabile con la ragione, ma comprensibile nell'immediatezza delle immagini mitologiche, a distinguere, anche in questo caso, un cesto da un capitello o un transatlantico da un edificio. Raccontata nel mito, dalla materia emerge l'architettura; senza il mito non c'è architettura. È proprio il mito ciò che mostra gli oggetti sotto una luce nuova: li trasfigura nell'arte, ne stabilisce una connessione con la dimensione spirituale e definisce la differenza tra sacro e profano. Questo, dice Roland Barthes, accade in ogni epoca e si manifesta sempre nei suoi emblemi. Scrive a proposito della 'Nuova Citroën' con toni che ricordano molto quelli di Le Corbusier, ma in questo caso dichiarando che si tratti di mitologia: «Credo che oggi l'automobile sia l'equivalente abbastanza esatto delle antiche cattedrali gotiche: voglio dire una grande creazione d'epoca, concepita appassionatamente da artisti ignoti, consumata nella sua immagine, se non nel suo uso, da tutto un popolo che si appropria con essa di un oggetto perfettamente magico»^[42].

[41] James Fergusson, *Conversazione sui Principi della Progettazione Architettonica*, tenuta il 9 dicembre 1862 ai cadetti della Scuola del genio militare di Chatham, cit. in Peter Collins, *Ibid.*, pp. 216

[42] Roland Barthes, *La nouvelle Citroën*, in *Mythologies*, Paris 1957, ed. It. *La nuova Citroën*, in *Miti oggi*, Lerici, Milano 1962, pp. 141

Capitolo V

IL COLOSSEO E LA COLONNA DI PLASTICA

o sull'architettura come stile

«La memoria del gruppo non ha una base neuronica,
come quella individuale.
In luogo di essa c'è la cultura: un complesso di conoscenze
garanti dell'identità, che si oggettivano in forme simboliche»

Jan Assmann, *La memoria culturale*^[1]

V.1 Pastiche

Nell'estate del 1820 il pittore Thomas Hornor era salito in cima alla cupola della cattedrale di Saint Paul, per rappresentare un grande panorama a volo d'uccello dell'intera città di Londra. Realizzati i primi disegni, apprese che la grande croce che sormontava la lanterna sarebbe stata rimossa per un restauro, e vide così l'occasione di alzare ulteriormente il proprio punto di vista, mettendosi al suo posto^[2]. L'anno successivo fece realizzare dall'architetto Charles Cockerell un'esile impalcatura di legno, in cima alla quale collocò un capanno nel quale trascorse tutta l'estate, disegnando quasi trecento tavole.

I disegni furono pubblicati in un libro che, nonostante il clamore suscitato

[1] Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Monaco, 1992, ed. it. *La memoria culturale, Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi Torino 1997

[2] Ralph Hyde, *Thomas Hornor: Pictural Land Surveyor*, Imago Mundi, Vol. 29 (1977), pp. 23-34
Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/1150527>

dall'impresa, ebbe scarso successo, ma Hornor aveva in mente un progetto ben più ambizioso. Ottenuto un finanziamento, grazie all'aiuto del parlamentare Rowland Stephenson, acquisì un terreno a Regent's Park e commissionò al giovanissimo Decimus Burton (sotto la supervisione di John Nash, maestro e garante) la realizzazione di una grande architettura che ospitasse la sua opera. Burton realizzò una sorta di Pantheon, ma in stile dorico greco, impropriamente e curiosamente chiamato "London Colosseum", forse semplicemente per sottolinearne le grandi dimensioni e un generico riferimento all'antichità. Un massiccio pronao esastilo precedeva un ambiente a pianta centrale (circolare sul profilo interno, poligonale di sedici lati su quello esterno), sormontato da una cupola del diametro di circa trentacinque metri, che a Londra era seconda in dimensioni solamente a quella di Saint Paul. Hornor commissionò poi al pittore Edmund Thomas Parris una gigantesca riproduzione dei suoi disegni, che occupasse l'intera superficie muraria interna della rotonda: quasi quattromila metri quadri. Al centro dell'edificio fece poi realizzare un elevatore meccanico (rinominato "camera ascensionale"), che portava i visitatori alla sommità della cupola in gruppi di circa dieci persone, perché osservassero il panorama da un punto di vista analogo a quello dello stesso Hornor.

Si apprestava così un dispositivo complesso e spettacolare, in cui le citazioni eclettiche dell'antico si incontravano con lo sfoggio della tecnica moderna e lo spirito meraviglioso delle vedute romantiche.

Nonostante tutto, il progetto fu un fiasco, e la vicenda presto dimenticata; inaugurato nel 1827 senza che il grande affresco fosse completato (per mancanza di fondi), il London Colosseum ridusse al fallimento i suoi finanziatori. Hornor fuggì a New York dove, si dice, morì in povertà. Decimus Burton si affermò come architetto classicista, con una predilezione per il *revival* greco, ma vide demolire il suo 'Colosseo' poco prima della sua morte.

Questa particolare architettura rimane però emblematica, tanto per l'impropria denominazione con cui è ricordata, quanto per la composizione e lo stile; in qualche modo riassume l'attitudine romantica, a tratti *naive*, dei *revival* ottocenteschi, ma in generale può rappresentare in modo esemplare un particolare metodo di progetto. L'opera di Burton non solo veniva chiamata 'Colosseo' pur essendo, invece, una palese imitazione del Pantheon, ma anche, pur riferendosi ad un nome e ad un modello romani, adottava forme e proporzioni evidentemente greche, come, ad esempio, le colonne doriche scanalate e prive



Decimus Burton, *London Colosseum*, 1827, Regent's Park

di base. Le colonne erano infatti riproduzioni fedeli di quelle del Partenone^[3], ma il pronao di Burton aveva solo sei colonne, invece delle otto del modello greco, e la sua composizione risultava più simile ad altri esempi (come il tempio di Zeus a Olimpia o i templi dorici di Selinunte, Agrigento o Paestum). La struttura della rotonda era in mattoni, mentre il rivestimento 'raccontava' un sistema trilitico decorato secondo il canone dorico; la trabeazione del pronao era riportata sull'intera superficie esterna dell'edificio e 'sorretta' da lesene. Nel Colosseo di Burton emergeva poi con chiarezza un'altra palese contraddizione: l'estetica greca del pronao, e di tutti gli elementi decorativi, erano applicati su un sistema costruttivo palesemente romano (quello della cupola)^[4]. Più o

[3] John Timbs, *Curiosities of London*, 1867

Stable URL: <http://www.victorianlondon.org/entertainment/colosseum.htm>

[4] Anche il Pantheon (modello per Burton) presenta la medesima 'contraddizione'. Tuttavia nel modello romano la composizione del pronao corinzio prende distanza dai modelli greci, mentre nella copia di Burton la citazione al dorico greco è pedissequa, e forse proprio per questo motivo

meno proprio in quegli anni in Germania l'architetto Heinrich Hübsch, interrogandosi su quale fosse lo stile adeguato per il proprio tempo, distingueva nettamente due fondamentali architettonici: la struttura trilitica e l'arco^[5]; a seconda dell'adesione all'uno o all'altro sistema, gli architetti avrebbero dovuto scegliere il proprio stile: di ispirazione greca in accordo con il primo sistema, di derivazione romana per il secondo. Burton, invece, mischiava con eclettica leggerezza i due codici.

Si tratta di puro citazionismo disciplinare: un gioco compositivo fondato sul gusto, con cui l'autore riconfigura elementi esistenti, secondo un programma inedito: un'architettura che imita se stessa senza più sentirsi obbligata a spiegarne le motivazioni. In questo caso un *pastiche* ai limiti del profano, in molti altri un gioco esplicitamente ironico; in altri ancora quasi inconsapevole, mentre altrettanto spesso del tutto serio ed intenzionale. Un'architettura che 'parla se stessa', il cui vocabolario non ha più bisogno di referenti esterni per essere compreso e tradotto, e si legittima unicamente in relazione con i propri precedenti. Non si cercano più mitologie 'esterne'; in questi casi non si dice che l'architettura debba essere fatta come la natura, come un transatlantico, una macchina o un cesto; non si dice che sia necessaria o universale. Non è necessario neanche cercare di risalire all'origine della forma che si desidera utilizzare. Spesso non si tratta neanche di un metodo rigoroso o filologico, ma analogico e romantico, nell'imitazione di qualche particolare modello selezionato. Gli stili si applicano come elementi di un linguaggio senza i quali le pareti spoglie risulterebbero mute. Colonne, capitelli, trabeazioni e frontoni citano se stessi, e una architettura risulta buona nella misura in cui riesce ad essere una citazione persuasiva; o almeno, o soprattutto, nella misura in cui si racconta che sia tale.

In fin dei conti, però, provando ad astrarre il solo processo di invenzione, anche questa è la storia di un ritrovamento (come ad esempio quello di Callimaco raccontato in precedenza); il ritrovamento di un insieme di cose, che sommate

può apparire inappropriata. Il Pantheon è un 'originale' che, pur citando, fonda le basi di un nuovo sistema decorativo autonomo. Il London Colosseum, invece, è puro *revival*.

[5] Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, 1828, ed. Eng. In *what Style should we build?*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1992, Introduzione di Wolfgang Hermann

e trasfigurate nella mano dell'autore formano un "tutto nuovo"^[6]. La creazione artistica si manifesta anche in questo caso in un assembramento, non necessariamente logico o coerente, di oggetti esistenti e autorevoli. In questo caso, però, si può notare una chiara e fondamentale differenza; gli oggetti ritrovati, imitati e trasfigurati da Burton *sono già architettura*. Non si tratta più di 'fare l'architettura come qualcosa', bensì di 'fare l'architettura come altre architetture'. Se è vero che un possibile ruolo del mito è quello di dare significato e legittimare gli oggetti culturali, in questo caso l'architettura diventa finalmente mito per se stessa. Sia il mito (legittimante), che il significato (legittimato), sono architettura. Si stabilisce così un ciclo autoreferenziale, potenzialmente infinito e sostanzialmente irrisolvibile, nel momento in cui tutta l'architettura (in tutti i modi e gli stili con cui è stata composta) hanno la pari dignità di essere imitati, e il solo gesto di imitazione garantisce legittimità; anche per realizzare la medesima opera si può utilizzare qualsiasi stile.

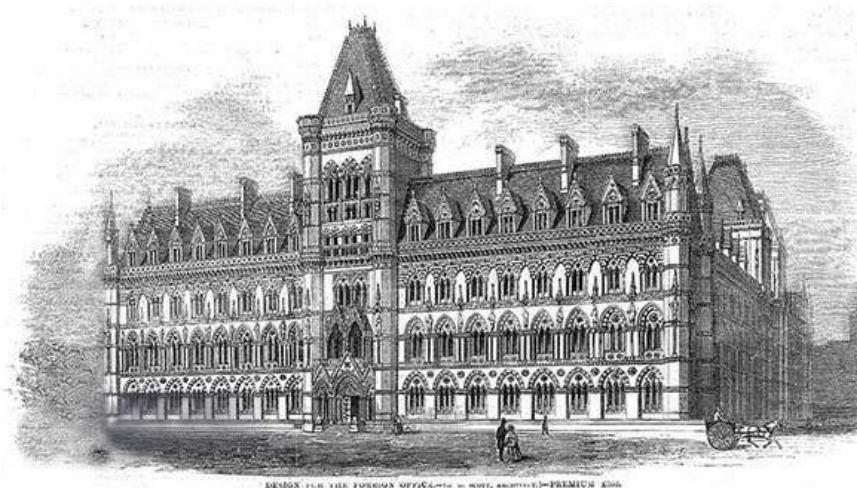
V.2 La scatola vestita

«Vi sono in realtà due stili di arte dell'architettura: l'uno era universalmente praticato prima del XVI secolo, l'altro fu inventato dopo. Al primo appartengono i veri stili dell'architettura, al secondo gli stili di copia e di imitazione». James Fergusson, *History of the Modern Styles of Architecture*, 1862^[7]

Nel 1857 ancora a Londra veniva bandito il concorso per la realizzazione del nuovo palazzo per il ministero degli esteri e delle colonie. Erano trascorsi poco più di cinque anni dall'Esposizione Universale del Crystal Palace a Hyde Park; l'impressionante struttura in ferro e vetro di Joseph Paxton aveva sconvolto gli architetti di tutto il mondo, ma non aveva fatto vacillare la convinzione che per realizzare le opere pubbliche e di rappresentanza il linguaggio dell'architettura dovesse ancora riferirsi agli stili tradizionali. Per il concorso vennero

[6] Si fa riferimento alle parole, già citate al capitolo V, che Francesco di Giorgio usa per definire il gesto di Callimaco nel creare il capitello corinzio. Si veda cap. V, nota [7]

[7] James Fergusson, *History of the Modern Styles of Architecture*, London 1862, cit. in Geoffrey Scott, *The architecture of humanism: A Study in the History of Taste*, 1914, ed. It. *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Bari 1969, pp. 151



George Gilbert Scott, *Foreign Office*, (progetto di concorso, terzo posto), 1957

presentati più di duecento progetti, e in breve tempo fu sancito un verdetto: il progetto di gusto rinascimentale di Henry Coe e Henry Hofland si classificò primo, Robert Banks e Charles Barry arrivarono secondi con un progetto stilisticamente simile, mentre George Gilbert Scott ottenne il terzo posto con un disegno marcatamente gotico^[8]. Tuttavia Scott, che all'epoca aveva già ottenuto numerose commissioni dal governo britannico, ed era stato maestro dello stesso Coe, riuscì, con ricorsi e pressioni politiche, a far annullare l'esito del concorso e ottenere l'incarico.

L'allora primo ministro Lord Palmerston, però, aveva espresso la propria predilezione per l'architettura palladiana, e manifestato l'intenzione di fare tutto il possibile per convincere Scott a modificare il proprio progetto. In realtà furono i celebri ed influenti architetti 'classicisti' Robert Smirke, Charles Barry e Charles Cockerell, appoggiati da parecchi membri del parlamento, a convincere Palmerston. La vicenda che ne seguì è ricordata come 'la battaglia degli

[8] David B. Brownlee, *That 'Regular Mongrel Affair': G. G. Scott's Design for the Government Offices*, "Architectural History", Vol. 28 (1985), pp. 159-182+184-197, SAHGB Publications Limited, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1568531>

stili»^[9]. Da una parte il gotico, sostenuto soprattutto da Augustus Pugin, che in quegli anni era impegnato con la realizzazione del palazzo di Westminster, dall'altra il classico (nella particolare declinazione rinascimentale e palladiana), che aveva come maggiori e convinti difensori Decimus Burton e lo stesso Cockerell. Ai due stili erano attribuiti significati ed ideologie contrapposte; il classico era lo stile perfetto, faceva riferimento ai valori dell'umanesimo e ad una classe governativa illuminata; esprimeva idee di ordine, di gerarchia e di immutabilità. Il gotico invece era progressista, pragmatico e non vincolato a strette regole compositive, quindi 'libero' e 'artigianale'; era inoltre più adatto ad esprimere il sentimento nazionale, ad essere compreso dal popolo, e le sue origini erano autenticamente cristiane^[10]. Per sostenere il primato di uno o dell'altro stile, venivano poi sollevate questioni di carattere statico e strutturale, unitamente ad altre di tipo funzionale, ma su questi punti le argomentazioni si facevano più deboli. Il campo su cui si giocava la battaglia era invece quello del significato, dell'architettura come elemento retorico: gli elementi dell'architettura come parole di un linguaggio e l'intera composizione come discorso. Scott aveva ottenuto la commissione, ma sapeva che non avrebbe potuto vincere la 'battaglia degli stili', né tantomeno le resistenze di Lord Palmerston. Aveva così cercato di mediare con un progetto che definiva 'semi-bizantino', nel quale, pur mantenendo alcune libertà compositive, abbandonava il partito decorativo gotico. Ne aveva elaborate due versioni, ma Palmerston le considerava eccessivamente eclettiche ed inadatte; Scott ricorda curiosamente che il primo ministro, chiedendo una soluzione palladiana, voleva «qualcosa di più simile all'architettura moderna»^[11]. Palmerston, nel frattempo, aveva commissionato a Henry Garling il disegno di un progetto puramente classicista, ma si vide costretto a non ritirare l'incarico dato a Scott. Nel tentativo di raggiungere un compromesso disse alla delegazione dei revivalisti gotici: «Propongo una soluzione: chiedere a Scott di progettare qualche sezione ortogonale in uno

[9] Ad esempio definita così in Peter Collins, *Changing ideals in modern architecture, 1750-1950*, London 1965, ed. It. *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, Il Saggiatore, Milano 1973, pp. 152, che fa a propria volta riferimento alla storia raccontata in Kenneth Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, Oxford 1928

[10] Bernard Porter, *Architecture and Empire: the case of the 'Battle of the Styles', 1855-61*, "British Scholar", Vol. II, Issue 2, 181-96, March 2010

[11] David B. Brownlee, *ibid.* pp. 175, Nota 95: Scott to Freeman, 18 May 1860, RL, Freeman papers.

stile diverso, che sia meno dispendiosa, più luminosa e più allegra, oltre che più idonea allo scopo dell'edificio»^[12]. Nonostante la grande fama e l'appoggio di molti suoi contemporanei, Scott capì quindi che se avesse voluto realizzare il progetto si sarebbe dovuto piegare alla volontà di Palmerston; disegnò così a propria volta un progetto palladiano, ironicamente simile al primo vincitore di Coe e Hofland, e completò l'opera nel 1868 con l'aiuto (per gli apparati decorativi) di Digby Wyatt. Gli anglosassoni definivano questo particolare tipo di *revival* rinascimentale *'Italianate architecture'*.

Questo episodio sancì in qualche modo una generale sconfitta per tutti coloro che si dichiaravano fedeli ad un solo stile e ne sostenevano la superiorità; veniva sostanzialmente sdoganata la possibilità per ogni autore di utilizzare stili differenti a seconda del proprio desiderio e del tipo di commissione. La qualità architettonica veniva dunque semplicemente subordinata ad una buona capacità di copiare e ricomporre un modello, qualsiasi esso fosse. Del resto ancora prima lo stesso Decimus Burton, portato ad esempio come sostenitore dei classicisti, si era cimentato con alcuni progetti gotici, ma anche il suo maestro John Nash aveva manifestato un'attitudine particolarmente eclettica, con l'ulteriore integrazione di forme orientali^[13], mentre in Germania il grande maestro Karl Frederick Schinkel, aveva mostrato da tempo di saper praticare con disinvoltura tanto lo stile gotico, quanto il classico.

Pur riassumendo una vicenda in realtà ben più complessa, ulteriormente sintetizzata in poche righe, si può sostenere che i diversi progetti di Scott per il ministero degli esteri presentavano una modalità progettuale molto simile a quella mostrata da Burton per il suo Colosseo; lo stile costituiva un rivestimento, un linguaggio applicato alla struttura a cui si potesse attribuire un significato.

Gli autori moderni, che al principio del Novecento si scagliarono contro 'l'architettura degli stili', si accanirono soprattutto contro questo metodo di progetto. Consideravano assurdo in primo luogo che la qualità dell'architettura venisse valutata unicamente in relazione con la storia della disciplina, e soprattutto che venisse accettato e praticato un evidente scollamento tra struttura e decorazione: non potevano infatti accettare che quel sottile confine che separa l'architettura dall'edilizia risiedesse proprio nella decorazione.

[12] In Peter Collins, *Ibid.*, pp. 153

[13] Si fa riferimento particolare al celebre Royal Pavilion di Brighton, completato su progetto di John Nash nel 1823

V.3 La scatola nuda

Per quanto nel contesto della ‘battaglia degli stili’ si discutesse di *firmitas* (quale è lo stile che può garantire migliori prestazioni strutturali) e di *utilitas* (quale è lo stile che può ‘servire’ meglio le azioni che è chiamato a ospitare), è evidente che il problema maggiore riguardasse la *venustas*. *Firmitas* e *utilitas* erano certo un presupposto necessario per l’esistenza stessa dell’architettura, ma ormai si sapeva che i medesimi risultati si potevano ottenere con forme e strumenti differenti.

In parole povere, ogni stile conosceva metodi pertinenti ed efficaci per costruire e far funzionare la ‘scatola’ (semplice o complessa che fosse); il modo di rivestire la ‘scatola’, invece, era un problema estetico e riguardava unicamente il concetto di *venustas*. Questo atteggiamento progettuale, palesemente mostrato nei *revivals* ottocenteschi, si può ritrovare ogni volta in cui l’architettura racconta e giustifica se stessa in relazione ad un’altra architettura che ha eletto come modello.

Quello che fecero, al contrario, le avanguardie del XX secolo, fu negare esattamente questo principio: l’architettura non doveva più imitare alcuna forma del passato. Non si proibiva *in toto* il principio di imitazione; l’architettura poteva, anzi spesso doveva, imitare qualcosa (l’industria, le automobili, i transatlantici, ecc.), ma era fatto divieto di riferirsi all’architettura stessa. «Gli stili sono una menzogna» scriveva duramente Le Corbusier^[14], mentre Walter Gropius si rifiutava di inserire la storia dell’architettura nel programma di studi del Bauhaus. Muthesius, contrapponendo la positiva e moderna *Baukunst* all’accademica, borghese e sterile *Stilarchitektur*, aveva sperato nella fine dell’idea stessa di stile^[15]. Il Moderno doveva essere uno spirito che animava l’opera degli autori, non un’adesione a dei principi estetici, i quali, tutt’al più, sarebbero forse potuti emergere a posteriori, data l’iniziale comunione di intenti: il Moderno non avrebbe mai dovuto essere uno stile e i moderni dovevano

[14] Le Corbusier, *Des Yeux Qui Ne Voient Pas...*, in *Vers une architecture*, 1923, ed. It. *Occhi che non vedono*, in *Verso una Architettura*, Longanesi, Milano 1973, pp. 67

[15] Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, 1902 ed. Eng. *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994. Si vedano a proposito i paragrafi “Sachlichkeit” e “Neue Sachlichkeit” al capitolo IV

costruire in ‘nessuno stile’. In Muthesius avevano trovato fondamento le posizioni di Ludwig Mies van der Rohe, che, con l’aumentare della propria fama, aveva contribuito a diffondere l’accettazione di questi principi: pragmatica e scientifica ‘arte del costruire’, non più nostalgica ‘architettura’.

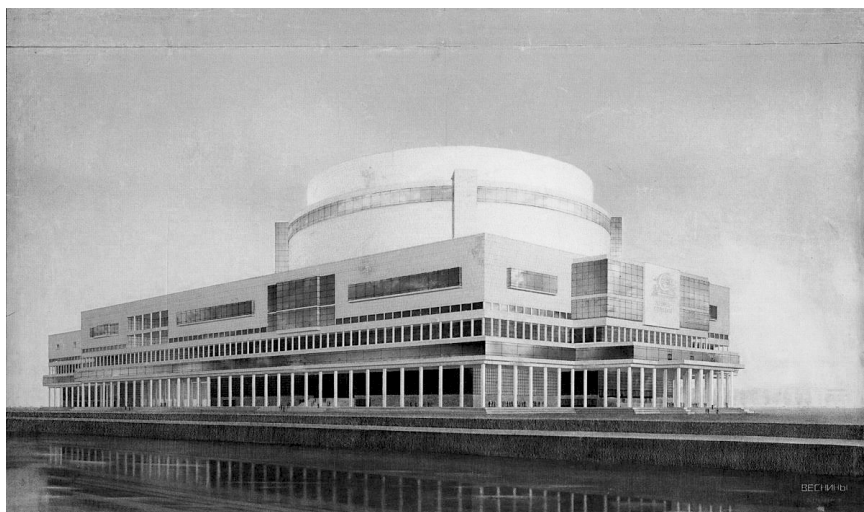
Tuttavia, negli anni decisivi della loro affermazione, gli autori moderni subirono più che altro delle pesanti sconfitte sul piano pubblico e istituzionale. In un solo decennio l’esito di tre fondamentali concorsi mostrava chiaramente questo aspetto. Nel 1922 il grattacielo gotico di John Mead Howells e Raymond Hood vinse il concorso per la sede del quotidiano “Chicago Tribune”, davanti ad altrettanti progetti gotici (uno su tutti quello di Eliel Saarinen), ad altri di gusto classico, a molti eclettici, ma soprattutto prevalendo nettamente sui progetti moderni di Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer o Max Taut. Anche se la storia recente mostra come l’estetica spoglia e rigorosa dei progetti modernisti alla fine sia riuscita ad affermarsi, negli anni Venti quelle griglie monolitiche e disadorne di calcestruzzo e metallo sembravano ancora del tutto inappropriate^[16].

Nel 1926, invece, un giuria presieduta da Victor Horta, sanciva la vittoria del progetto di Paul Nenot^[17] per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra; si trattava di un progetto di gusto classico, anche se con notevoli stilizzazioni dell’apparato decorativo; non si trattava di una riproduzione fedele di un qualche ordine architettonico particolare, ma consisteva in un’astrazione dei suoi elementi e dei suoi principi fondamentali^[18]. La maggior parte dei candidati aveva presentato progetti accademici e tradizionalisti, ognuno dei quali consisteva in una particolare declinazione dello stile classico: alcuni semplificati e stilizzati, altri enfaticizzati e pesantemente decorati, altri ancora palladiani o tendenti al Barocco. Tutti questi autori, e alla fine anche la giuria, erano persuasi che le forme e la composizione classica fossero in grado di esprimere meglio, in un linguaggio

[16] Stanley Tigerman, *Chicago tribune tower competition and late entries*, Rizzoli, New York 1980
Katherine Solomonson, *The Chicago Tribune Tower Competition: Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*, Cambridge University Press, 2001

[17] In realtà la faccenda è leggermente più complessa. Il concorso non stabilì inizialmente un vincitore, ma attribuì gli onori del primo posto a diversi progetti a pari merito. Dopo alcune consultazioni la giuria decise poi di affidare l’incarico a Nenot, affiancandogli, però, gli architetti Julien Flegenhaimer, Carlo Broggi e József Vágó.

[18] *Concours d’Architecture pour l’édification d’un Palais de la Société des Nations a Geneve*, Imprimerie spéciale de S.A.D.E.A., Société d’Editions, Geneve 1927



Viktor e Leonid Vesnin, Progetto di concorso per il Palazzo dei Soviet, Mosca, 1932

gio comprensibile a tutti (nonostante le differenze di provenienza geografica o estrazione sociale) gli ideali di pace, giustizia e democrazia di cui si faceva promotrice la Società delle Nazioni. I progetti di Le Corbusier, Hendrikus T. Wijdeveld, Richard Neutra o Hannes Meyer, invece, risultavano troppo dirompenti, moderni e ‘aggressivi’ per una simile commissione, e nonostante alcuni dei giurati ne avessero lodato il coraggio, non furono presi in considerazione. Poco tempo dopo l’inizio del cantiere del Palazzo delle Nazioni, nel 1932, Boris Iofan, con un progetto classicista e marcatamente monumentale, veniva proclamato vincitore dell’ambizioso concorso per il Palazzo dei Soviet a Mosca, il cui stile diventò subito identificativo del regime staliniano, anche se la costruzione non procedette mai oltre le fondazioni. Il concorso aveva attirato l’attenzione di numerosi modernisti, forse incoraggiati dalla precedente affermazione delle avanguardie costruttiviste e suprematiste in Unione Sovietica, ma anche in questo caso i progetti di Walter Gropius, Le Corbusier, Moisej Ginzburg, o dei fratelli Viktor e Leonid Vesnin non sembrarono adatti per rappresentare il potere dello stato sovietico ed esprimere al popolo i suoi contenuti^[19].

[19] Giuseppe Samonà, *Il Palazzo dei Soviet: 1931-1933*, Officina Edizioni, Roma 1976

Da un lato era semplicemente troppo presto perché alle opere dell'avanguardia moderna potessero essere attribuiti significati 'positivi' e potessero quindi essere usate con disinvoltura per grandi realizzazioni pubbliche, dall'altro proprio i moderni tendevano a negare il fatto che l'architettura potesse 'esprimere un significato', cosa che invece era chiaramente ricercata nelle opere che citavano gli stili storici. I moderni, proprio dal momento che credevano nella pura necessità, nella razionalità o nell' 'oggettività', rifiutavano l'aspetto retorico dell'architettura, allo stesso modo in cui consideravano assurdo che, ad esempio, un aeroplano potesse rivelare un significato diverso dalla pura espressione tecnica dello spirito del proprio tempo.

La posizione di Hannes Mayer era inequivocabile: «La mia poesia non significa nulla; è e basta. Il mio dipinto non ha alcun significato. Contro l'interpretazione: la letteratura del silenzio: interamente radicale»^[20]. Disse, a proposito della sua proposta per il Palazzo della Società delle Nazioni: «la nostra Società delle Nazioni non simbolizza nulla»^[21].

V.4 La scatola vestita di nudità

Nei concorsi per il grattacielo del Chicago Tribune, per il Palazzo delle Nazioni e per il Palazzo dei Soviet si scontravano palesemente lo spirito 'antico' con quello 'moderno'. Da una parte chi imitava gli stili del passato, dall'altro chi li sfidava apertamente. I primi credevano nella bontà della copia (per quanto passibile di reinterpretazione), mentre i secondi professavano una fede in ciò che è 'originale'. Si può dire che proprio questo tipo di posizione costituisse uno dei fondamenti ideologici delle avanguardie moderne; arte e architettura potevano dirsi tali solamente nel momento in cui producevano un 'originale', qualcosa di 'nuovo' che non somigliasse a nessun analogo precedente. Qui un altro grande mito moderno: una ferma convinzione, darvinista nel suo evolucionismo e positivista nel suo progressismo, che considerava migliore tutto ciò a cui si potessero attribuire gli aggettivi di 'nuovo', 'inedito' o 'originale'.

[20] Hannes Meyer, cit. in Charles Jencks, *Semiology and Architecture*, in Il significato in architettura, in Charles Jencks, George Baird (a cura di) *Meaning in Architecture*, Editions George Braziller, New York 1969, ed. It. *Il Significato in Architettura*, Dedalo, Bari 1974, pp. 13.

[21] *Ibid.*

Un'attitudine che Paolo Portoghesi definisce: «l'azzeramento delle tradizioni, l'obbligo del rinnovamento, la teologia del nuovo, del diverso come valore autonomo»^[22].

Tuttavia, proprio tra i progetti moderni presentanti in occasione dei concorsi citati, si riscontravano notevoli somiglianze; erano sì diversi dal passato, ma la professione di differenza stava diventando omogenea, presentava caratteri estetici comuni, e già suggeriva che, in fondo, l'assenza di stile stesse a propria volta diventando un nuovo stile.

Ancora una volta, e per quanto il Moderno avesse rifiutato questa nozione, la battaglia era stata condotta sul campo della *venustas*: una nuova 'battaglia degli stili', che questa volta contrapponeva tutto il tradizionale o l'accademico allo spoglio, squadrato e asimmetrico Moderno.

Il Moderno impiegò infatti solo pochi decenni a divenire a propria volta ufficialmente uno stile: ammettendo il tramonto delle velleità ideologiche e rivoluzionarie, Colin Rowe, Arthur Drexler e Kenneth Frampton raccolsero nel 1969 il lavoro di cinque architetti al MoMA di New York. Il potente Philip Johnson li definiva "kids" e i loro nomi, ancora poco conosciuti, erano Michael Graves, Peter Eisenman, John Hejduk, Charles Gwathmey e Richard Meier^[23]. I cinque, pur con evidenti differenze in fatto di preferenze estetiche e metodologiche, venivano affiancati perché considerati vicini al linguaggio di quello che era stato il Movimento Moderno, con riferimenti espliciti che spaziavano da De Stijl, a Le Corbusier, al Costruttivismo russo. «È probabile che gli edifici qui presentati vengano accusati di formalismo, borghese mancanza di coscienza, privacy esoterica e incapacità di tenere il passo con i cambiamenti sociali e tecnologici del proprio tempo» scrisse Colin Rowe nell'introduzione al volume *"Five Architects"*^[24]. Rowe ammetteva apertamente le colpe di un approccio stilistico e manierista, ma ne rivendicava la legittimità. In una parola Rowe invocava l'autonomia della disciplina: l'autonomia di poter eleggere un modello stilistico e di svilupparne, per elaborazioni formali successive, le

[22] Paolo Portoghesi, *Postmodern*, Mondadori Electa, Firenze 1982 pp. 7

[23] Il lavoro di Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk e Meier viene presentato al MoMA di New York nel 1969 in occasione di un evento dal nome "CASE" (Committee of Architects for the Study of the Environment) a cura di Arthur Drexler e Colin Rowe, e pubblicato nel volume *Five Architects*, Wittenborn 1972, II ed. *Five Architects*, Oxford Press, 1975

[24] Colin Rowe, *Introduction to Five Architects*, Wittenborn, New York, 1972

fondamentali caratteristiche. Autonomia dall'idea di *zeitgeist* e dal rapporto forma-funzione; autonomia dal contenuto morale dell'architettura e dal considerare l'arte come la produzione di qualcosa di nuovo e così via; libertà di poter condurre un discorso sulla *venustas*.

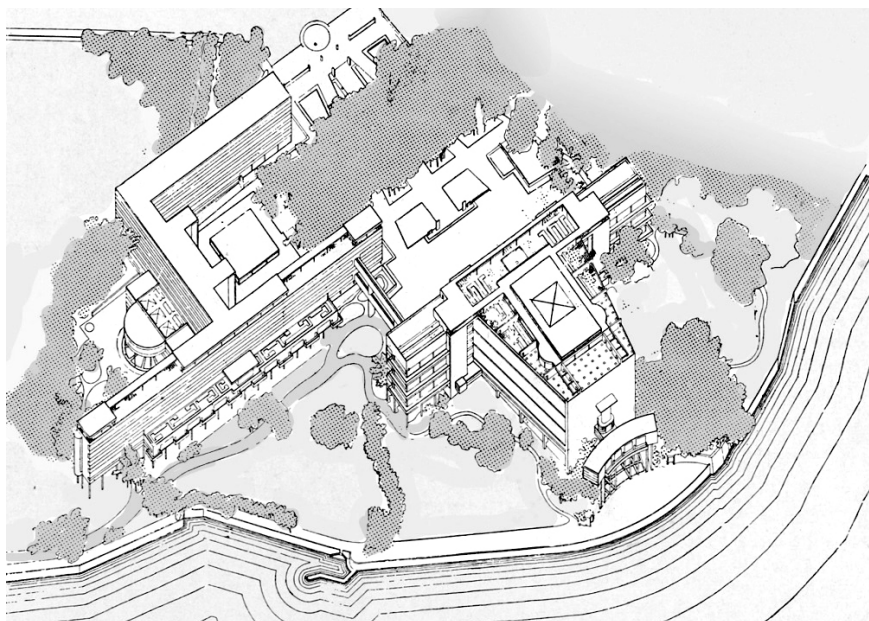
In buona sintesi, invocare l'autonomia della disciplina significava avere un approccio molto simile a quello mostrato da Decimus Burton o George Gilbert Scott; professare cioè un'architettura che trovava la propria motivazione e la propria giustezza nel relazionarsi unicamente con la propria storia; affermare, ancora una volta, l'architettura come materiale mitologico per se stessa.

Non si trattava quindi chiaramente di un'autonomia assoluta, dal momento che rimaneva un modello (tipologicamente ed esteticamente analogo) da imitare: un'eteronomia solo disciplinare, quindi stilistica. Con le dovute distinzioni, il metodo progettuale di Decimus Burton e di Richard Meier sarebbe quindi sostanzialmente il medesimo, così come quello di moltissimi altri autori. La sola differenza risiederebbe nel carattere del modello, in alcuni casi egemone e 'forte', in altri casi plurale, molteplice e 'debole'.

Joseph Rykwert, parlando del periodo rinascimentale, sintetizza la questione dell'imitazione di un precedente autorevole in pochissime righe, con le quali si potrebbero comprendere non solo l'atteggiamento rinascimentale, ma anche molti degli episodi fin qui citati: «i riferimenti specificatamente architettonici [...] si dissolsero in una dimensione temporale arcaica e mitica, così che si giunse a considerare l'architettura dell'antichità classica come un'architettura assoluta, senza tempo, la cui giustificazione non si fondava sui precedenti, bensì sulla ragione stessa»^[25]. Le Corbusier era per Richard Meier «l'antichità classica».

Un'altra questione a proposito dell'idea di stile riguardava poi la sua durata nel tempo, e quindi la sua evoluzione. Colin Rowe relativizzava il concetto di produzione artistica come creazione di 'novità', ammettendo con più modestia che non tutti potevano dirsi in ogni momento pionieri o avanguardisti, anche perché la chiassosa confusione che ne sarebbe derivata avrebbe nuovamente condotto la disciplina ad un'*impasse*. Era auspicabile, dunque, una volta individuato uno stile, approfondirne le possibili e molteplici conseguenze: «piuttosto che approvare costantemente il mito rivoluzionario, sarebbe più modesto e ragionevole riconoscere che, nei primi anni di questo secolo, sono

[25] Joseph Rykwert, *On Adams House in Paradise*, 1972, ed It., *La casa di Adamo in paradiso*, Mondadori, Milano 1977, pp. 155



Le Corbusier, Il Palazzo delle Nazioni Unite, (progetto di concorso), 1926

avvenute grandi rivoluzioni nel pensiero e che profonde scoperte visuali ne sono derivate, che rimangono ancora inspiegate, e che piuttosto che ritenere un intrinseco mutamento la prerogativa di ogni generazione, sarebbe più utile ritenere che certi mutamenti sono di così vasta portata da imporre una direttiva che non può essere risolta nell'arco di una sola generazione»^[26].

Reyner Banham pochi anni dopo riesce acutamente a riassumere tutto questo in un semplice e ironico aforisma: «L'architettura Moderna è morta. Lunga vita all'architettura Moderna»^[27]; è morta l'ideologia del Moderno, ma il Moderno continua ad esistere come stile.

Sulla questione del Moderno come stile, del resto, già nel 1932, Philip Johnson e Henry Russel Hitchcock avevano segnato una svolta fondamentale, e aveva-

[26] Colin Rowe, *Ibid.* (traduzione dell'autore)

[27] Reyner Banham, *The age of the masters. A personal view of modern architecture*, The architectural press, London 1977 pp. 6 (traduzione dell'autore)

no preferito raccogliere le opere dei moderni secondo un criterio di analogia estetica, prescindendo da tutta la retorica razionalista, funzionalista, meccanicista, igienista, determinista, salvifica o marxista che aveva motivato l'opera degli avanguardisti europei. La mostra "*The International Style*" al MoMA era prima di tutto un catalogo di opere da imitare; un manifesto teorico in cui al concetto di 'movimento', fondato su presupposti ideologici, si sostituiva quello di 'stile', fondato invece su *regole* e prescrizioni estetiche riproducibili.

Johnson e Hitchcock, concludendo il libro che seguì la mostra, erano soddisfatti di poter dire che la crisi della 'battaglia degli stili' fosse finalmente passata; attribuivano importanza relativa all'individualismo disordinato dei pionieri come Behrens, Wagner, Wright o Berlage e non erano interessati (o non credevano) alle teorie di Le Corbusier, Hannes Mayer, Ernst May o Walter Gropius. L'eclettismo e la confusione stilistica erano stati sconfitti non tanto con l'idea che fosse possibile costruire 'in nessuno stile', quanto più con l'affermazione di uno stile nuovo, chiaro, moderno, egemone e internazionale, degno di imitazione e autorevole. Proprio perché finalmente testimoni e profeti di un nuovo stile, scrissero: «Abbiamo, come hanno avuto gli egiziani, o i cinesi, come i greci e i nostri stessi antenati nel Medio Evo prima di noi, uno STILE, che manifesta visibilmente una stretta relazione tra struttura e funzione. A prescindere dai tipi specifici di struttura o funzione, lo stile ha un'ESTETICA definibile. Tale estetica, come le tecniche moderne, cambierà e si svilupperà; difficilmente cesserà di esistere. Si ritrova, in modo pienamente architettonico, tanto negli edifici più modesti quanto nei monumenti. Coloro che hanno seppellito l'architettura, sia con un vano desiderio di riprodurre il passato, che con un'ansia eccessiva di cambiamento e di corsa verso il futuro, si sbagliavano: abbiamo ancora un'architettura»^[28].

[28] Philip Johnson, Henry Russel Hitchcock, *The International Style*, W.W. Norton & Company, New York, 1932 (traduzione dell'autore) (maiuscoli originali), pp. 106

V.5 La scatola ri-vestita

«Non riusciamo a trovare, né tra i resti degli Edifici degli Antichi, né tra il gran numero di architetti che hanno trattato delle Proporzioni degli Ordini, due sole Costruzioni o due autori qualsiasi, che siano concordi e abbiano seguito le stesse regole»^[29]. Claude Perrault, in contrasto con un pensiero largamente accettato nella sua epoca, non credeva che esistesse una bellezza assoluta, ideale o platonica, e negava che si potessero stabilire rapporti proporzionali esatti per ottenere una bella composizione architettonica. Per spiegare le differenze tra la propria posizione e quella di coloro a cui si opponeva, Perrault distingueva due fondamentali ordini di pensiero con cui proporre una valutazione estetica: il 'positivo', assoluto e universale, e l' 'arbitrario', relativo e particolare. Si poteva dunque formulare un giudizio differente a seconda che si prestasse fede ad uno o all'altro sistema.

George Baird, nel 1969, commentando il passo di Perrault a quasi tre secoli di distanza^[30], affermava che da quel momento in poi tutta la teoria architettonica si era divisa in favore o contro queste due posizioni. Chi sosteneva una bellezza 'positiva' in architettura, fondata su un principio universale, era obbligato a trovarne il fondamento ultimo e oggettivo, mentre chi praticava l'architettura 'arbitraria', accoglieva variazioni, modi e stili differenti a seconda del gusto. Baird definisce così i due atteggiamenti contrapposti: «Consideriamo la scuola di pensiero che ha scelto di affermare la supremazia della Bellezza positiva. La loro posizione li ha costretti all'impegno morale di 'andare a fondo' dell'architettura. Nei tre secoli posteriori a Perrault, furono naturalmente avanzate numerose proposte tendenti a chiarire che cosa fosse quel 'fondo' concreto (tra le tante, ad esempio, il primitivismo etnologico di Laugier, il determinismo tecnologico di Choisy, la geometria elementare di Gaudet, il materialismo dialettico di Hannes Mayer)»^[31]. Baird definisce poi il punto di vista di coloro che parteggiano per la Bellezza 'arbitraria': «La loro posizione li ha spinti ad aderire risolutamente alle diverse facce dell'architettura in quanto

[29] Claude Perrault, *Trattato sui cinque ordini*, 1683, *A treatise on five orders*, London, 1722, par. II

[30] George Baird, *"La Dimension Amoureuse" in Architecture*, in Charles Jencks, George Baird (a cura di) *Meaning in Architecture*, Editions George Braziller, New York 1969, ed. It. *Il Significato in Architettura*, Dedalo, Bari 1974

[31] *Ibid.* pp. 116

vedevano in esse tutte le sue forme. Ancora una volta tre secoli hanno prodotto diversi modi di considerare questa “arbitrarietà”, che vanno dai primi esempi di relativismo culturale, come quello di Fischer von Erlach, all’eclettismo deliberato di Loudon o Schinkel, all’eclettismo non deliberato di Gilbert Scott, allo stile “Camp” di Philip Johnson»^[32].

Baird non nasconde certo le proprie preferenze e, anzi, la sua estrema sintesi è funzionale a prendere posizione; il primo elenco si chiude con il nome di uno dei più ortodossi e rigidi modernisti (Hannes Mayer), mentre il secondo con l’architetto (Philip Johnson) che, forse più di chiunque altro, ha mostrato la capacità eclettica di progettare in stili del tutto differenti. Baird, aprendo così una prospettiva per tutto quello che sarà il Postmoderno in architettura, conclude la disputa con una considerazione inequivocabile contro il ‘positivo’, e in favore dell’ ‘arbitrario’: «Il tentativo di ‘andare a fondo’ dell’architettura ha ormai dimostrato chiaramente che tale ‘fondo’ non esiste»^[33].

Proprio in questa considerazione consisteva l’ultimo, ma definitivo, possibile attacco al Moderno: affermare cioè che nulla avesse più il diritto di dichiararsi egemone, più giusto o legittimo. Se non era possibile individuare ‘a fondo’ alcun principio universale, allora tanto valeva farsi carico (con orgoglio) di ciò che i moderni non avrebbero mai ammesso: che il bello in architettura è sempre stato arbitrario e che ogni accezione particolare di bello (compreso il brutto) ha la medesima legittimità di essere realizzata.

Non c’è una grande differenza dal modo in cui, un decennio dopo, Francois Lyotard definisce “La condizione postmoderna”^[34]. Il Postmoderno, dice Lyotard, è caratterizzato principalmente dalla fine del *Grand Récit*: non è più possibile individuare una narrativa egemone, o una verità univoca accettata dalla maggioranza: un’ideologia dominante che, anche se arbitraria, possa almeno per un periodo avere l’autorevolezza dell’ordine universale; che possa cioè fondare un ‘programma di verità’ professato collettivamente^[35]. In altri termini

[32] *Ibid.* pp. 117

[33] *Ibid.*, pp. 117

[34] Jean Francois Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979, ed. It. *La condizione Postmoderna*. Rapporto sul sapere, Feltrinelli, 1981

[35] Si fa riferimento all’idea, di “Programma di Verità” esposto da Paul Veyne in *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, 1983 ed.It. *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, Il Mulino, Bologna 1984. Citato nel presente lavoro al capitolo IV, par. ‘Antica soggettività’

non è più possibile credere in un 'grande' mito (per quanto con le sue variazioni), ma molti miti 'piccoli' reclamano la stessa autorità.

In architettura, analogamente a quanto diceva Baird, non si crede più in qualche mito fondativo, vero e universale, come gli ordini antichi, l'uomo vitruviano, l'idea di capanna primitiva o quella di *Sachlichkeit*, il razionalismo, il funzionalismo, la fede nella tecnica artigianale o in quella industriale; al contrario, non potendo 'andare a fondo', si accolgono l'arbitrarietà, la 'complessità' e le 'contraddizioni'^[36].

Qualche anno dopo, Paolo Portoghesi decreta duramente la fine delle grandi narrative del Moderno come «l'equazione utile = bello, verità costruttiva = prestigio estetico, e le asserzioni dogmatiche dello statuto funzionalista: "la forma segue la funzione", "l'architettura deve coincidere con la costruzione", "l'ornamento è delitto" e via di seguito»^[37]. Portoghesi proclama felicemente che l'architettura può tornare a relazionarsi con la propria tradizione, imitare le forme della propria storia e servirsi liberamente degli stili. Annunciando "La Presenza del Passato"^[38] mostra un disegno in cui si sovrappongono decine di architetture in stile classico, gotico o egizio, che vuole rappresentare l'emblema delle aspirazioni postmoderne: si tratta del "Sogno del Professore" di Charles Cockerell, già protagonista della 'battaglia degli stili'^[39].

Con il Postmoderno, come già visto con la 'battaglia degli stili', l'architettura viene nuovamente considerata un problema di linguaggio: i suoi elementi ridiventano segni a cui attribuire un significato. Questa volta con più consapevolezza, indubbiamente con più ironia e a tratti con supponenza, ma soprattutto con il nuovo strumento della semiotica per rispondere alla domanda: se l'architettura è un segno, chi sono coloro che lo devono interpretare, e quali possono essere i modi per conoscerne il significato?

[36] Si fa riferimento ad uno dei capisaldi del pensiero postmoderno in architettura, Robert Venturi, *Complexity and Contradictions in Architecture*, 1966, ed. It. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1993

[37] Paolo Portoghesi, *Ibid.*, pp. 12

[38] Si fa riferimento alla Biennale di Venezia del 1980 curata dallo stesso Portoghesi. Alla costruzione delle opere che animarono la 'Strada Novissima' parteciparono: Robert A.M. Stern, Michael Graves, Rem Koolhaas, Oswald Mathias Ungers, Thomas Gordon Smith, Venturi, Rauch e Scott Brown, Hans Hollein, ecc.

[39] Charles Cockerell, *The Professor's Dream* 1848



Charles Cockerell, *The Professor's Dream*, 1848

V.6 'Architetturologia'

Charles Jencks, introducendo lo studio della semiotica in architettura, esprime una chiara posizione teorica e metodologica: «una delle ipotesi fondamentali della semiotica sostiene che la creazione dipende dalla tradizione e dalla memoria nel vero senso della parola, e che, se si tenta di buttare a mare l'una o l'altra, si finisce per limitare di fatto la propria area di libera scelta»^[40]. Per sostenere che l'architettura si possa intendere e studiare come un 'segno', Jencks sottolinea prima di tutto che la si debba considerare in relazione con la propria storia. Niente più culto della 'novità', ma affermazione che la libertà creativa risieda proprio nei vincoli forniti da tutti i possibili strumenti della memoria: «i codici, gli schemi, le convenzioni, le abitudini, le capacità, le tradizioni, le

[40] Charles Jencks, *Semiology and Architecture*, in pp. 14, in Charles Jencks, George Baird (a cura di), *Ibid.*

associazioni, i *clichés*, e le relazioni convenzionali»^[41].

Non si può più credere che esistano invarianti oggettive per affermare che un'architettura sia migliore di un'altra (in questo senso Jencks parteggia per l' 'arbitrario' già visto in Perrault) e in fondo viene proprio a mancare l'interesse per questo tipo di valutazione; l'attenzione si muove piuttosto verso lo studio di tutte le possibili declinazioni dell'arbitrario e del loro possibile significato. Jencks, consapevole con Baird di non poter andare 'a fondo', non cerca più di verificare o confutare la verità di quanto viene detto sull'architettura (con il Postmoderno non si crede più che sia possibile); non gli interessa se sia 'vero' cosa si dice, ma 'cosa vuol dire'.

Per esemplificare questo punto di vista, Jencks commenta un'affermazione di Reyner Banham a proposito della Dymaxion house di Buckminster Fuller. Banham la definisce un «concetto del tutto radicale», che risponde ad un «approccio genuinamente funzionale», senza «nessun preconconcetto culturale»^[42]. Jencks risponde semplicemente che nessuna di queste affermazioni può essere vera: nulla può essere 'del tutto radicale', perché sempre *in relazione a* qualcosa. Non può esistere poi un approccio 'genuinamente funzionale', perché anche la funzione stessa è sempre relativa e stabilita arbitrariamente, ed è altrettanto impossibile avere 'nessun preconconcetto culturale', dal momento che chiunque fa parte di un gruppo (nazionale, politico, ideologico, artistico, religioso, linguistico, ecc.) che stabilisce dei codici.

Tuttavia Jencks aggiunge poi una considerazione interessante: non sfata il mito di Banham, ma lo relativizza mostrandone il ruolo. Le affermazioni di Banham sono facilmente confutabili se sottoposte a critica razionale, ma sono (e devono essere) credute perché si possa dare un significato all'opera di Fuller. In sostanza, per quanto possa apparire contraddittorio, le parole di Banham, in fondo, sono 'vere'. Anche se non si tratta di una verità universale, ma relativa e convenzionale.

Partendo, con gli strumenti della semiotica, dal presupposto che il significato di un segno non è mai universale, ma sempre connotato culturalmente, si può considerare che siano proprio queste 'verità relative', come le affermazioni di Banham, a stabilire le regole dell'interpretazione. Allo stesso modo il signifi-

[41] *Ibid.*, pp. 29

[42] Reyner Banham, *Theory and design*, pp. 326; *The New Brutalism*, pp. 68, cit in Charles Jencks, *Ibid.*, pp. 14

cato non è mai intrinseco al proprio segno, ma dipende sostanzialmente dalla medesima possibilità di stabilire una convenzione. Come a dire ad esempio: non c'è nulla di vero, oggettivo o invariabile nel fatto che l'architettura palladiana suggerisca gli ideali di democrazia, ma se la verbosa retorica americana ha finito con l'attribuire questo significato alla Casa Bianca, nessun sarebbe portato a sostenere il contrario (nessuno che condivida la convenzione culturale su cui si fonda quella stessa retorica).

Segno (ad esempio Casa Bianca), convenzione (retorica americana) e significato (idea di democrazia) sono gli elementi della triade con cui Charles Sanders Peirce^[43] costruisce il proprio sistema semiotico; Charles Jencks fonda le proprie considerazioni su questo fondamentale presupposto, con l'intento di spostare il baricentro del dibattito dalla domanda «come si deve fare l'architettura?» a «cosa significa?».

George Baird si muove da presupposti analoghi, affidandosi alla semiologia di Ferdinand de Saussure^[44]. Saussure intuisce che la comprensione di un linguaggio (verbale, ma anche riguardante qualsiasi altro segno) comporta una dimensione collettiva *Langue* ed una individuale *Parole*. Roland Barthes le spiega chiaramente così: «La *langue* è contemporaneamente un'istituzione sociale e un sistema di valori. [...] È essenzialmente un contratto collettivo che, se si vuole comunicare, deve essere accettato nella sua interezza. Inoltre questo prodotto sociale è autonomo, come un gioco che ha delle regole che uno deve conoscere prima di iniziare a giocare... Al contrario della *langue*, intesa come istituzione e come sistema, la *parole* è soprattutto un atto individuale di selezione e realizzazione...»^[45]. Il modo in cui Baird ne deriva analogie con l'architettura emerge facilmente senza bisogno di spiegarlo.

Per quanto i due sistemi presentino notevoli differenze, studiate e commentate ampiamente da numerosi autori, si riscontra un'evidente somiglianza in come vengono usati nello studio dell'architettura. Nel leggere l'architettura come segno, e cercando di comprendere quali siano le convenzioni culturali che ne

[43] James Hoopes (a cura di), *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, The University of North Carolina Press, 1991

[44] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916, I ed. It., *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1967

[45] Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris 1964, ed. It. *Elementi di Semiologia*, Einaudi, Torino 1966, pp. 93

determinano il significato, emerge un denominatore comune: la necessità di rispondere alla domanda: ‘che cosa è la cultura?’: un interpretante, un codice, una convenzione, un vocabolario, un contratto, ecc.? È in fondo la domanda che accomuna il lavoro di Barthes a quello di Jencks e Baird, li relaziona con le considerazioni di Perrault, e in realtà caratterizza dal principio tutta la filosofia occidentale, da quando per la prima volta ci si è interrogati sulla differenza tra *Nomos* e *Physis*, tra natura e cultura, tra necessità e convenzione, o tra positivo e arbitrario^[46].

Consapevoli di non poter dare una risposta a questa domanda, possiamo cercare tuttalpiù di declinare il sostantivo al plurale, ‘culture’, per provare a suggerire metodi di interpretazione e strumenti di comprensione di alcune porzioni del problema.

V.7 - ismo

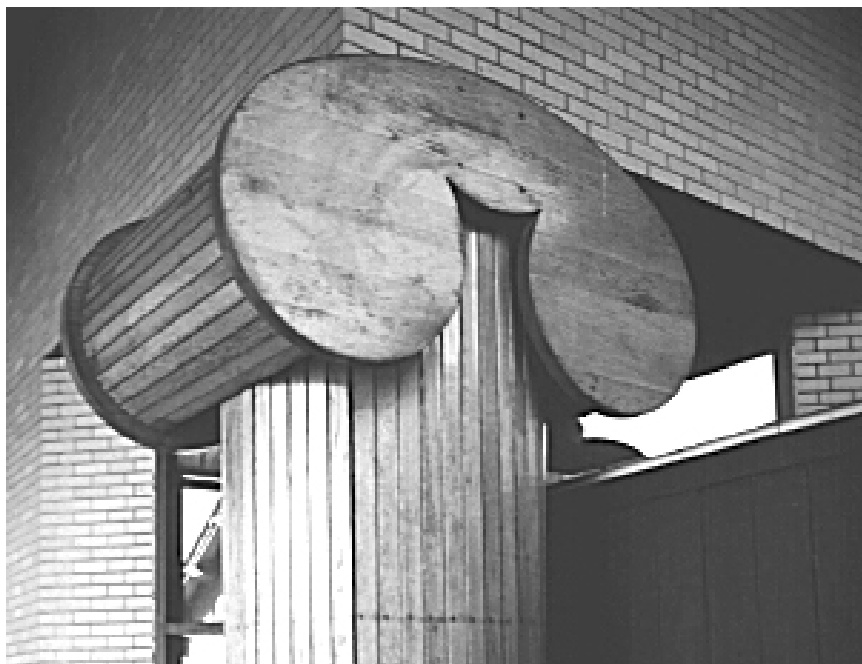
Il presupposto fondamentale di tutto ciò che rientra nella confusa e generica definizione di Postmoderno consiste alla fine in un’idea abbastanza semplice: i prodotti culturali, compresa l’architettura, sono sempre arbitrari. Nulla si può definire universale, il *Grand Récit* è tramontato, non esiste più un mito dominante. L’iniziale senso di libertà portato in architettura da queste considerazioni, salutato come “la fine del proibizionismo”, derivante dai precetti del Moderno^[47], ha però presto generato un senso di spaesamento. Anche se, tra le righe, nascosto e poco esplicito, rimaneva un grande mito egemone a cui appellarsi: l’architettura può imitare l’architettura, e questa semplice affermazione ne garantisce la legittimità. La storia, la tradizione e la conoscenza degli stili del passato possono tornare, non solo come oggetto di godimento romantico o nostalgico, ma come necessari strumenti del progetto. Tuttavia il rinnovato interesse per la tradizione diventa ben presto obbligo citazionista (di tutto tranne che del Moderno) e l’inserimento di una prescrizione, di fatto, reintroduce un’ideologia forte, o mito dominante.

Il Postmoderno in architettura passa presto dal dominio dell’ideologia a quello della forma; pur muovendo dalla più sincera accettazione dell’arbitrarietà e

[46] Su *Nomos* e *Physis* si veda il paragrafo dedicato al capitolo I

[47] Paolo Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *Postmodern*, *Ibid.*, pp 14

della relatività, diventa a propria volta dogmatico, con i propri apostoli e testi sacri (letterari o figurativi che siano): Charles Jencks, Robert Venturi, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Michael Graves, Charles Moore, Leon Krier, ecc. Tutti diversi, ma tutti accomunati dall'adesione ad una norma fondativa (quella della citazione), così come lo erano stati gli autori barocchi, i revivalisti gotici o i discepoli del moderno; ancora una volta, per rivendicare l'autonomia dell'architettura, si gioca sul campo *venustas*, nel legittimo tentativo di limitare le prescrizioni, o le giustificazioni, provenienti da economia, ingegneria, sociologia, ed altre invadenti '-logie'. Si rivendica tuttalpiù, con ironia ma in fondo con altrettanta serietà, che esista la possibilità di una 'architetturologia': un discorso sull'architettura condotto unicamente con gli strumenti dell'architettura. Una volta estremizzato questo percorso autoreferenziale, si profila però una nuova 'battaglia degli stili': se è tramontato il *Grand Récit*, allora vale tutto. Ma in realtà, per evitare il totale spaesamento, si dice: «vale tutto, tranne qualcosa», e all'aumentare del numero e delle dimensioni di questi 'qualcosa' anche il Postmoderno, con l'introduzione di una serie di regole sempre più precise, diventa stile.



Venturi, Scott Brown e associati, Allen Memorial Art Museum, Espansione, 1976

Quando qualcosa diventa un ‘-ismo’ si irrigidisce, i maestri diventano gradualmente dogmatici e i discepoli ortodossi. La tradizione ammette variazioni, il tradizionalismo no; la tradizione implica comprensione e critica, e suggerisce che l’allievo capace possa superare il maestro, mentre il tradizionalismo impone una servile sottomissione all’autorità. Anche qui il gioco funziona come tutti gli altri: il Postmoderno diventa Postmodernismo. Accade ogni qual volta l’architettura diventa mito per se stessa e si legittima solamente in funzione di se stessa. Per segnare chiaramente questo processo di legittimazione, mentre si allontana nel tempo dal proprio modello, diventa sempre più simile e fedele nella forma, per paura di perdere la connessione. Così tutti i *revivals*, dal greco al gotico, così il Moderno, che si uniforma e diventa Modernismo, così anche il Postmoderno che trascura ancora una volta l’ideologia in favore dei dogmi stilistici e diventa a propria volta manierista.

«Nothing fails like success» direbbe Barbara Johnson: «Non appena un pensiero radicalmente innovativo diventa un -ismo, la sua specifica capacità di rottura diminuisce, aumenta la sua notorietà storica, e i suoi discepoli tendono a diventare sempre più semplicistici, più dogmatici e, alla fine, più conservatori, nel momento in cui il suo potere diventa istituzionale, piuttosto che analitico»^[48].

L’unico modo possibile per fuggire anche a queste prescrizioni è quello di provare a scardinare l’ultimo presupposto che ha tenuto insieme tutti questi ragionamenti, e negare che l’architettura sia necessariamente una scatola; ma questa è un’altra storia^[49].

[48] Barbara Johnson, *Nothing Fails Like Success*, in Barbara Johnson, *A World of Difference*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987

[49] Si fa riferimento all’idea di “rottura della scatola” che ha caratterizzato l’architettura decostruttivista. Si veda Philip Johnson e Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988

Epilogo

L'ARCHITETTURA SI DEVE 'FARE COME'

Una possibile rilettura in senso contrario

«Interrogarsi sul mito è ontologia dell'attualità»

Michel Foucault^[1]

VI.1 Il mito non si può spiegare

Scrivono Aldo Rossi Introducendo l' "Architettura della città": «I miti vanno e vengono passando poco per volta da un luogo all'altro. Ogni generazione li racconta in modo diverso e aggiunge al patrimonio ricevuto dal passato elementi nuovi. Ma dietro a questa realtà che muta da un'epoca all'altra vi è una realtà permanente che in certo qual modo riesce a sottrarsi all'azione del tempo. In essa dobbiamo riconoscere il vero elemento portatore della tradizione religiosa. Le relazioni in cui l'uomo si viene a trovare con gli dei della città antica, il culto che egli consacra loro, i nomi sotto i quali li invoca, i doni e i sacrifici che deve loro sono tutte cose legate a norme inviolabili. Su di esse il singolo non ha alcun potere. Io credo che l'importanza del rito e la sua natura collettiva, il suo carattere essenziale di elemento conservatore del mito, costituiscano una chiave per la comprensione del valore dei monumenti e per noi del valore della fondazione della città e della trasmissione delle idee nella realtà urbana. [...] Poiché se il rito è l'elemento permanente e conservativo del mito, lo è anche il monumento il quale, nel momento stesso che testimonia il

[1] Michel Foucault, *Che cos'è l'illuminismo*, in Archivio Foucault, vol III, 1978-1985, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 261

mito, ne rende possibili le forme rituali»^[2].

Rossi sottolinea efficacemente alcune delle caratteristiche fondamentali dei miti. Si tratta di racconti che si riferiscono a idee universali, ma a cui ogni generazione aggiunge elementi particolari e contingenti: elementi di continuo dialogo tra natura e cultura. Rossi trova il senso della tradizione nell'idea di una costante rielaborazione dell'archetipo, in un'accezione secondo la quale la tradizione, come il mito, si trova in uno stato di continua evoluzione. L'idea di mito, come quella di tradizione, si riferisce all'autorevolezza di qualcosa che sta in origine, ma allo stesso tempo, nella loro autentica definizione, non escludono possibili reinterpretazioni, riformulazioni o numerose e contraddittorie versioni, anche se tanto la tradizione quanto il mito, nel momento in cui vengono praticati e creduti da una comunità, appaiono sempre non sottoponibili a critica. Definire dunque il mito 'racconto tradizionale' assume qui un significato ancora più emblematico; anche Rossi non può descriverlo con esattezza, neanche provando a considerarlo 'in funzione di qualcosa', ma ne comprende chiaramente la natura autorevole anche se mai rigidamente dogmatica. Il mito in Rossi è il *tipo* ideale, quello che sta in origine (*archè-tipo*), a cui tutti gli altri si riferiscono diventandone declinazioni, e nella relazione con il quale traggono significato.

Ma forse ancora più interessante è il ruolo che Rossi attribuisce al mito a servizio della sua teoria dell'architettura, definendolo come ciò che rende possibile la «comprensione dei monumenti». L'idea di Rossi, tanto semplice quanto significativa, ricalca ancora una volta quanto mostrato in questa ricerca nelle parole di molti autori^[3]: legittimando tutto ciò che è opera umana, quindi culturale, il mito è ciò che stabilisce la 'convenzione interpretativa' (agisce facendo capire). Declinando il mito in questi termini, Rossi mostra poi un'ulteriore costante fondamentale: il mito appartiene sempre alla dimensione collettiva: fonda la comunità, i suoi codici, l'autorevolezza delle sue istituzioni religiose e politiche, e si manifesta tanto come arte del linguaggio quanto linguaggio dell'arte.

[2] Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, pp. 16-17. Rossi afferma di essere debitore del pensiero dello storico francese Numa Denis Fustel de Coulanges e in particolare al suo volume *La Cité antique* (Parigi 1864) in cui sono contenute considerazioni sul ruolo del mito.

[3] L'idea di mito come 'racconto legittimante' si ritrova in forme variabili in molti dei testi citati in questa ricerca. Ad esempio in Roger Caillois (*Le mythe e l'homme*, 1938), Roland Barthes (*Mythologies*, 1957), Paul Veyne (*Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, 1983), ecc.

Anche se non citate esplicitamente, alcune delle idee espresse da Rossi sembrano particolarmente debitrice delle teorie di Carl Gustav Jung. Per definire la propria teoria dell'inconscio collettivo, Jung sostenne che alcune immagini appartengono, e anzi costituiscono, la porzione inconscia della vita culturale delle comunità umane: queste immagini si possono dire 'archetipi', e si trasmettono ereditariamente di generazione in generazione attraverso i miti. Scrive Jung: «Il concetto di archetipo, che è un indispensabile correlato dell'idea di inconscio collettivo, indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque. La ricerca mitologica le chiama 'motivi'; nella psicologia dei primitivi esse corrispondono al concetto di *'représentations collectives'* di Lévy-Bruhl; nel campo della religione comparata sono state definite da Hubert e Mauss 'categorie dell'immaginazione'. Adolf Bastian, molto tempo fa, le ha denominate 'pensieri elementari' o 'pensieri primordiali'. Da questi riferimenti dovrebbe risultare abbastanza chiaro che la mia idea di archetipo – letteralmente una 'forma preesistente' – non è isolata, ma è riscontrabile anche in altri campi della conoscenza»^[4].

Il mito in Jung è sempre sovraindividuale e mai sottoponibile a critica, dal momento che non appartiene alla sfera del conscio, e dunque coloro che lo vivono non lo possono spiegare. Il mito è sempre vissuto 'da dentro'; chi si trova 'dentro' non è in grado di riconoscerne i confini, né di pensare che ci sia 'qualcosa' al di là di essi, ma percepisce lo spazio definito dal mito come propria realtà. Il mito è il vocabolario attraverso cui si traduce il mondo; criticare il mito significa cambiare il significato dei fatti culturali, come cambierebbe il significato delle parole se qualcuno decidesse di inventare un nuovo vocabolario. Nel momento in cui (osservando 'da fuori') lo si prova a spiegare, razionalizzare, analizzare con metodi appartenenti ad altre mitologie (inclusa quella scientifica), il mito si atrofizza e muore nella riduzione univoca dei suoi significati molteplici ed immediati. Scrive ancora Jung: «Lo psicologo si trova di fronte alle stesse difficoltà del mitologo quando gli si richiede una definizione esatta o una spiegazione univoca e concisa. Chiara, perspicua e inequivocabile è soltanto l'immagine stessa quale si presenta nel suo contesto abituale. In questa forma essa manifesta tutto il suo contenuto. Ma non appena si tenta di astrarre l' 'essenza reale' dell'immagine, questa si confonde e si volatilizza.

[4] Carl Gustav Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in *Opere*, Volume nono, Tomo primo, Bollati Boringheri, Torino 1980 (scritti 1934-1955), (ed. 1997), pp. 55

Per comprendere la sua funzione vitale, bisogna lasciarla nella sua complessità di organismo vivo, anziché studiarla, secondo i metodi della scienza naturale, sull'anatomia del suo cadavere, o secondo i sistemi storici, sull'archeologia delle sue rovine. Con ciò naturalmente non si vuol negare la ragion d'essere di questi metodi, purché si riconoscano i loro limiti di competenza»^[5].

Hermann Usener, mitologo d'eccellenza, quasi mezzo secolo prima, aveva già espresso una visione simile, affermando la salda convinzione che non sia possibile ridurre razionalmente il mito ad una spiegazione. Ricercando l'origine del pensiero religioso, e quindi culturale, nella formazione dei nomi degli dei, Usener scrive: «La mitologia, secondo la logica con cui essa richiede di esser coltivata, non è che raccolta e cernita di materiale. Sua ovvia configurazione, in questo senso, è quella alfabetica e qui essa darà tanto maggiori risultati quanto più tenderà alla completezza e quanto meno, invece, alla spiegazione dei fatti. Qualsiasi tentativo di approdare ad una trattazione sistematica non produce che insensatezze, tanto in generale che in particolare»^[6].

Una concezione che risuona ancora nelle parole di Karol Kerényi, che a propria volta ricorda chiaramente una nota visione platonica^[7]: «L'unico modo giusto di comportarsi nei suoi riguardi (del mito) è di lasciar parlare i mitologi per se stessi e prestar loro semplicemente ascolto»^[8].

VI.2 Sillogismo aperto

Credere in un mito definisce un 'noi', mentre rinnegandolo si indica un 'loro'. Quando Bronislaw Malinowski, al principio del XX secolo, incontra gli indigeni della Melanesia, nota che il linguaggio locale aveva molti termini per definire i racconti orali. Tra le categorie che indicavano favole, canti popolari o

[5] *Ibid.*, pp. 162

[6] Usener H., *Götternamen: Versuch einer Lehre von der Religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896, ed It. *I nomi degli dei. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Morcelliana, Brescia 2008, pp. 41

[7] Si fa riferimento al passo del Fedro di Platone in cui viene sostenuta l'inutilità dell'interpretazione dei miti. Il brano è citato al Capitolo I del presente lavoro a pagina 14, nota 9.

[8] Jung C.G., Kerényi K., *Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1941, ed It. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringheri, Torino 1972, pp. 17

formule magiche, i racconti che a Malinowski interessavano di più portavano il nome di *libogwo*: «racconti antichi»^[9]. Questi costituivano la tradizione culturale degli indigeni, e includevano tanto racconti delle imprese di grandi capi del passato (come una forma di storiografia), quanto altrettanti miti di eroi o divinità in cui credevano profondamente e chiamavano *lili'u*. Malinowski racconta poi che i melanesiani, venuti a contatto con i missionari occidentali, rifiutavano la religione cristiana affermando che si trattasse di *sasopa* (bugie). I loro *lili'u* erano veri, credibili e creduti, mentre i racconti di Gesù Cristo, non potendo essere confermati da nessuna pratica rituale, credenza o sistema culturale in cui quel popolo era immerso, venivano dichiarati semplicemente non-veri. «La mentalità primitiva» scrive ancora Jung «non 'inventa' i miti: li 'vive'. [...] I miti hanno un significato vitale. Essi non soltanto esprimono, ma 'sono' la vita psichica della tribù primitiva che immediatamente si disgrega e tramonta non appena perde la sua eredità mitica, come un uomo che perda la propria anima. La mitologia di una tribù è la sua religione viva, la cui perdita comporta sempre e ovunque, anche per l'uomo incivilito, una catastrofe morale»^[10]. Ma sarebbe un errore pensare che la psiche preconsce e il pensiero non-razionale siano caratteristiche esclusive dei popoli cosiddetti 'primitivi'. I popoli, per essere tali, anche quelli detti 'moderni' o 'civilizzati', si riferiscono sempre ad immagini archetipiche, sistemi mitologici e credenze.

Usener, già alla fine dell'Ottocento, aveva scritto che il paradigma mitologico poteva essere applicato anche per la comprensione delle civiltà monoteiste, sostenendo di fatto che lo schema culturale delle forme religiose, e dei modi in cui vengono praticate e credute, risponde sempre a paradigmi universali: «Se in questo modo il materiale mitologico viene trasferito nell'ambito di un'altra disciplina divenendo un capitolo della storia della cultura o della storia dello spirito, la mitologia continua ad essere, come compito scientifico, soltanto la dottrina (*logos*) del mito oppure, come preferirei chiamarla, la teoria delle forme delle rappresentazioni religiose. Questo significa niente di meno che mostrare la necessità e la conformità intrinseca a leggi proprie del rappresentare

[9] Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific. An account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London 1922, cit. in Maurizio Bettini, *Mito*, in *Con i romani. Un'antropologia della cultura antica*, Bettini M., Short W. M. (a cura di), Il Mulino, Bologna 2014, pp. 102

[10] Carl Gustav Jung, *Ibid.*, pp. 139

mitico e, quindi, rendere comprensibili non soltanto le configurazioni mitologiche dei popoli primitivi, ma anche le forme di rappresentazione delle religioni monoteiste»^[11]. Ma allo stesso modo, estendendo il ragionamento di Usener, si potrebbe dire che anche il pensiero moderno risponda alle medesime necessità di rappresentazione religiosa, anche nel momento in cui il concetto di 'religioso' può considerarsi trasferito in altre forme. In questo senso è lecito prestare fede al parallelismo di Henry Adams, che alla fine del XIX secolo vede nella dinamo il corrispettivo moderno dell'icona della Vergine Maria^[12], a quella di Le Corbusier che vede come emblemi di epoche differenti da una parte il Partenone e dall'altra le automobili degli anni venti^[13], o a quello di Roland Barthes che negli anni sessanta paragona la 'Nuova Citroën' all'immagine di una cattedrale gotica^[14]. Si tratta di immagini che trasfigurate e tramandate nel mito diventano a propria volta archetipiche, dunque fondatrici di una tradizione perché investite di autorità, e quindi motivi di imitazione.

In architettura, rileggendo con Jung alcuni degli esempi di questa ricerca, sono molte le immagini archetipiche che hanno segnato la composizione e la comprensione delle forme. Non si può forse dire che le immagini degli ordini architettonici siano rimaste nell'inconscio collettivo come archetipi del progetto? Che siano cioè sempre state motivo di imitazione in innumerevoli variabili e declinazioni e abbiano sempre costituito un codice di significazione per comprendere (come diceva Rossi dei monumenti) l'architettura in quanto tale? E non si può dire forse lo stesso della capanna primitiva, dell'idealizzazione della macchina a vapore o della locomotiva, di tutto ciò che ha descritto Vitruvio o dei 'discorsi efficaci' di Le Corbusier?

Per sintetizzare queste considerazioni, mettendo a sistema i due termini 'mito' e 'architettura' si potrebbe provare a tracciare una sorta di sillogismo aperto. Il mito è un fenomeno verbale (orale o scritto che sia), mentre l'architettura è

[11] Hermann Usener, *Ibid.*, pp. 41

[12] Henry Adams, *The Dynamo and the Virgin*, in *The Education of Henry Adams*, 1918. Si veda a proposito nel presente lavoro capitolo I, pp. 39

[13] Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923. Il parallelismo stabilito da Le Corbusier tra il Partenone e le automobili moderne è esposto nel presente lavoro nel capitolo I, pp. 58 e nel capitolo IV, pp. 133

[14] Roland Barthes, *La nouvelle Citroën*, in *Mythologies*, Paris 1957., Si veda a proposito nel presente lavoro capitolo IV, pp. 140

un fenomeno *anche* verbale. La porzione verbale dell'architettura (la sua storia e la sua teoria) ne costituiscono la mitologia, mentre la componente materiale e tecnica compone il suo rito, in cui, come faceva intendere anche Rossi, si manifesta e si conserva la verità del mito. Nell'individuazioni di costanti tra i termini 'mito' e 'architettura' si possono cogliere significati inediti. Si potrebbe dire ad esempio che l' 'architettonicità' dipende dal mito, e si potrebbe definire 'architettonicità' l'attribuzione di un valore culturale ad un fatto fisico; dare cioè un significato estetico alla materia, per arrivare a concludere che l'architettura senza mito manca di 'architettonicità', riducendosi a semplice edilizia. La mitologia in architettura è uno dei mezzi con cui dare una risposta persuasiva alla domanda: «in cosa consiste la differenza tra edilizia e architettura?» Il mito in architettura esprime la necessità di rispondere alle domande: «cosa è il bello in architettura?» e «cosa è il buono in architettura?» Nella sola constatazione che non si possa dare una risposta univoca, ma che allo stesso tempo ogni popolo o comunità sappia affermare una propria verità, si trova il mito. L'architettura e il mito sono luoghi in cui nell'uomo si sovverte il principio di necessità, in cui l'uomo non agisce più secondo la *Physis*, ma secondo il *Nomos*; in questi luoghi l'uomo non risponde più solamente alle leggi della natura, ma a quelle della cultura. L'architettura e il mito sono inutili per la sopravvivenza dell'uomo dal punto di vista unicamente fisico, ma necessari per l'esistenza della sua cultura. Anche l'architettura come il mito è poi sempre collettiva: è tale perché condivisa da un gruppo. Proprio perché fenomeni collettivi, un medesimo mito o una medesima architettura, pur rispondendo allo stesso archetipo, hanno numerose e mutevoli versioni, e una interpretazione univoca e razionale ne decreterebbe la morte. Si potrebbe concludere che l'architettura, come il mito, è una composizione di immagini disparate in forma metaforica, formulata intorno agli archetipi e sperimentata nei prototipi. L'archetipo, è ciò che non fu mai, e sempre è^[15]; il prototipo è l'emblema di ciò che potrebbe essere.

[15] Trasposizione di quanto Sallustio disse sul mito («Il mito mai fu e sempre è», cit. Capitolo I, Nota 8, in Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988 (epigrafe)

VI.3 Viceversa

«‘Scienza del mito’ quale ‘scienza’ del girare in cerchio, sempre alla medesima distanza, intorno ad un centro inaccessibile: il mito. L’orizzonte sul quale si pone il modello della macchina mitologica è lo spazio ove misuriamo questa perenne equidistanza da un centro non accessibile, rispetto al quale non si rimane indifferenti, ma si è stimolati a stabilire il rapporto del ‘girare in cerchio’»^[16]. Quanto detto da Furio Jesi è particolarmente calzante per descrivere il metodo di questa ricerca. Mito e architettura, come centri inaccessibili, condividono la caratteristica di non poter essere definiti: non si può dire cosa sono. Si può però farli collidere, interagire, incontrare e scontrare per studiare gli esiti della loro somma; si possono anche sottrarre, dividere o moltiplicare. È lecito provare a valicare le barriere disciplinari che li separano, e trovare una lettura inedita: mischiare i campi semantici, confondere le convenzioni interpretative, modificare i referenti, ma comunque senza la pretesa di affermare una conclusione. Si tratta di un possibile metodo: studiare un oggetto trasferendolo nel campo di indagine di un altro, e osservare come in questa operazione cambiano tanto i significati dell’oggetto quanto le forme del metodo.

Il fine è relativamente semplice: pur non potendo affermare in termini assoluti cosa siano il mito e l’architettura, è possibile circoscriverli in funzione del loro rapporto. Si può dire che il mito è un fenomeno culturale composto da parole articolate in un discorso persuasivo, grazie al quale un insieme di materia assume significato e legittimità. Si può poi aggiungere che l’architettura è uno dei fenomeni culturali composti da quella materia, grazie al quale un insieme di parole ritrova a propria volta significato e legittimità. Entrambi sono parte del fondamento di una cultura.

Mito e architettura si potrebbero definire, in maniera ancora differente, considerandoli, con i loro opposti, in un rapporto di equivalenza: il discorso sta al mito come l’edilizia sta all’architettura. È sicuramente vero che il discorso è *anche*, e più semplicemente, il modo di relazione quotidiana degli esseri umani, così come l’edilizia è *anche* il semplice rifugio, ma mito e architettura sono qualcosa di differente. ‘Mito’ non è una parola elementare: non è ‘qualsiasi cosa si possa dire’. Allo stesso modo, ‘architettura’ non è una materia semplice:

[16] Furio Jesi, *Mito*, Isedi, Milano 1973, pp. 105

non è 'qualunque cosa si possa costruire'. Si tratta di un grado più alto, che necessariamente si interroga sul significato delle cose. 'Mito' e 'architettura' sono 'discorso' ed 'edilizia' a cui si aggiungono la valutazione estetica, una presa di posizione etica, ed una possibile affermazione su come si debba stare al mondo. L'architettura e il mito intrattengono un rapporto dialettico, come centri di due percorsi circolari, distinti ma sovrapponibili. Parola e forma si incontrano, si scontrano, si elevano nell'arte, si cristallizzano nello stile e tramontano nella moda. Al grado più semplice servono i bisogni elementari, a quello più complesso unicamente quelli spirituali.

Scrivono Paul Ricoeur a proposito della distinzione tra discorso e mito: «A servizio della finzione poetica, la metafora è la strategia di discorso in forza della quale il linguaggio si spoglia della sua funzione di descrizione diretta per portarsi a livello mitico, quello che libera la sua funzione di scoperta»^[17].

Si può dire che questo lavoro sia stato orientato dalla necessità di ricercare, nel linguaggio mitologico, proprio questa «funzione di scoperta». È possibile descrivere questa ricerca come un'indagine sull'architettura con gli strumenti della 'scienza del mito', e leggerla dall'inizio alla fine come somma di due percorsi circolari intorno ad altrettanti centri inaccessibili, da cui emergono soprattutto costanti, analogie, metafore e similitudini.

È anche possibile, però, incominciare dalla fine per arrivare all'inizio, seguendo un altro filo conduttore che si è mantenuto altrettanto costante in tutte le storie raccontate fino a questo punto. Secondo una metafora simile a quella di Jesi, se la ricerca è stata svolta girando intorno ad un centro, poniamo, in senso orario, si può girare intorno al medesimo centro (magari con un diametro differente) in direzione opposta, in senso antiorario. Se il girare in senso orario è stato regolato in questo caso dai temi del mito e dell'architettura, il girare invece in senso contrario si può ritrovare intorno ad un altro tema fondamentale: quello dell'*imitazione*.

Tutti i racconti di architettura che abbiamo chiamato 'miti' iniziano sempre con un concetto (più o meno esplicito) di questo genere: «l'architettura deve essere fatta come...». I dieci racconti paradigmatici che, uniti in coppie, sono stati esposti nei capitoli precedenti, sono accomunati da un significato analogo: una buona architettura (un'architettura che si possa legittimamente chia-

[17] Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, 1974, ed. It. *La metafora Viva*, Jaca Book, Milano 1976, pp. 325

mare tale) è imitazione di qualcosa.

Come tutti i termini che indicano un'azione culturale, anche il significato del termine 'imitazione' è altrettanto culturalmente variabile, e merita di essere approfondito. In questo caso non si intende un'imitazione pedissequa, esatta o dogmatica: non la copia identica di un modello già perfetto, né un limite alla capacità inventiva dell'artista. Si intende tutt'al più il contrario: imitazione come unico principio possibile per l'arte. Prima di tutto impone la capacità di saper scegliere, poi quella di comprendere i principi ed i limiti del modello: significa tanto conoscere la tecnica, quanto saper elaborare una critica.

Si tratta di un'accezione che ancora una volta può essere indagata con gli strumenti della mitologia. Scrive Mircea Eliade: «L'imitazione dei gesti paradigmatici degli Dei, degli Eroi e degli Antenati mitici non si traduce in una 'eterna ripetizione della stessa cosa', in un'immobilità culturale completa. L'etnologia non conosce neppure un popolo che non abbia cambiato nel corso del tempo, che non abbia avuto una 'storia'. A prima vista, l'uomo delle società arcaiche non fa che ripetere indefinitamente lo stesso gesto archetipico. In realtà, egli conquista infaticabilmente il mondo, lo organizza, trasforma il paesaggio naturale in ambiente culturale. In virtù del modello esemplare rivelato dal mito cosmogonico, l'uomo diviene, a sua volta, creatore. Mentre sembrerebbero destinati a paralizzare l'iniziativa umana, presentandosi come modelli intangibili, i miti in realtà spingono l'uomo a creare, aprono continuamente nuove prospettive al suo spirito inventivo. L'esistenza di un modello esemplare non ostacola affatto il processo creativo: il modello mitico può avere applicazioni illimitate»^[18]. Secondo un principio di imitazione analogo, abbiamo trovato in architettura, al posto di Dei, Eroi o Antenati, alcuni oggetti emblematici e altrettanto mitologici, che gli autori hanno riprodotto, modificato, copiato, scomposto e ricomposto: capanne primitive, macchine industriali, cesti votivi, animali sacri, aeroplani e transatlantici altrettanto sacri, il corpo dell'uomo o le equazioni della scienza, e infine le stesse architetture. L'architetto imita, e soprattutto dice di imitare.

Ma se è vero che l'architetto imita, quali sono gli oggetti che può imitare? Come si può poi comprendere il corretto metodo dell'imitazione? Nei dieci racconti di questa ricerca si osserva un ventaglio sorprendentemente ampio di oggetti considerati degni di imitazione e trasformati in architettura; un gradiente di

[18] Mircea Eliade, *Myth and Reality*, New York 1966, ed. It. *Mito e Realtà*, Boria, Torino 1966, pp. 174-175

oggetti altri rispetto all'architettura che va dalla natura 'tecnicizzata' (come il cesto o la capanna), ai prodotti della tecnica moderna (come navi e automobili), fino a concetti astratti come l'elaborazione di sistemi proporzionali perfetti. Oltre agli oggetti esterni rispetto alla disciplina, la cui imitazione è spesso sintomo di un cambio di paradigma verso un nuovo codice estetico, si è poi osservato che anche l'architettura diventa sempre oggetto di imitazione per se stessa, e proprio da questa imitazione autoreferenziale trae la propria legittimità. Da un lato il 'sacro', dall'altro il 'profano'; da un lato la copia letterale, dall'altro la trasfigurazione del modello in opera d'arte. Imitare come processo creativo implica necessariamente la scelta. Ma cosa si sceglie e come si imita?

Perché l'edificio a forma di elefante di Charles Ribart de Chamoust, così come la pappera teorizzata da Robert Venturi appaiono grotteschi e profani, mentre si restituisce piena dignità architettonica all'estetica della nave praticata da Le Corbusier o Richard Meier? Non si tratta forse del medesimo processo compositivo? La differenza risiede sicuramente nella somma della dignità dell'oggetto dell'imitazione, insieme con la capacità dell'autore di trasfigurare il modello, ma dal momento che si tratta di un processo culturale, stabilito secondo una convenzione, i termini che definiscono la qualità dell'opera sono sempre arbitrari, e questa considerazione sembra condurre nuovamente ad un vicolo cieco. Con le dovute precauzioni, il celebre paradosso dell'onnipotenza di Dio può aiutare a circoscrivere i termini di questa *impasse*. Giorgio Agamben riassume così la questione: «Perché se Dio può tutto, assolutamente e incondizionatamente tutto, ne segue che egli potrebbe fare qualsiasi cosa non implichi un'impossibilità logica, ad esempio incarnarsi non in Gesù, ma in un verme o, cosa ancora più scandalosa, in una donna, o anche dannare Pietro e salvare Giuda o mentire o fare del male o distruggere tutta la sua creazione [...] O ancora Dio potrebbe compiere degli atti ridicoli e gratuiti, ad esempio mettersi di colpo a correre o servirsi della bicicletta per spostarsi da un luogo all'altro»^[19].

Il modo in cui i teologi risolvono il problema utilizza il metodo aristotelico; vengono divisi due tipi di potenza, la *potentia absoluta* e la *potentia ordinata*. La prima indicherebbe la possibilità di fare tutto, mentre la seconda la volontà di fare solo alcune cose che si possano considerare giuste, e non farne altre. La *volontà* sarebbe quindi il principio che consente di risolvere il paradosso

[19] Giorgio Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera d'arte nell'epoca della religione capitalista*, Piccola biblioteca Neri Pozza, Vicenza 2017 pp. 110-111

dell'onnipotenza di Dio: Dio non salva Giuda, e non si mette a correre, perché *non vuole*, e la sua infinita saggezza gli consente di conoscere esattamente (a differenza, ad esempio, delle divinità olimpiche antiche) come scegliere cosa sia giusto fare.

Anche se con un salto di scala indubbiamente profano, la capacità fondamentale dell'architetto è proprio la *volontà*, che si traduce nel saper scegliere come e cosa imitare. La *volontà* dell'architetto non è però certo universale, innata e spontanea come quella che si può attribuire a Dio, ma particolare, arbitraria come ogni prodotto culturale, e dunque determinata dal gruppo di appartenenza. La volontà dell'architetto si deve accordare ad una convenzione, e questa convenzione è stabilita dal mito.

Dice Joseph Rykwert: «Per Aristotele tutta la creatività umana era *mimesis*, o imitazione (o forse più correttamente 'rappresentazione') dell'azione umana, o *práxis*. La *práxis* non era mai neutra ma doveva necessariamente tendere verso il bene o il male e quel groviglio di possibilità ne spiegava l'*éthos*»^[20].

L'*éthos* è la convenzione del gruppo sociale (*éthnos*), il suo denominatore culturale fondato sul mito e sul rito. L'*éthos*, è ciò che consente all'architetto di scegliere il modello da imitare e di far comprendere la propria scelta; è ciò che consente di distinguere tra 'sacro' e 'profano'. Il contributo dell'*éthos*, etico, all'architettura è quello di indicare l'oggetto dell'imitazione.

Una volta individuato l'oggetto da imitare rimane però ancora da capire quali ne possano essere le modalità. Con buona approssimazione, è possibile distinguere due tipi fondamentali di imitazione: l'analogia e la metafora. Nei due casi l'idea di 'fare come' assume significati differenti. Fare una cosa con la stessa forma di un'altra sarebbe il metodo dell'imitazione analogica; fare una cosa a cui si attribuisce lo stesso significato di un'altra (ma con una forma differente), sarebbe invece quello dell'imitazione metaforica. Un esempio particolarmente emblematico si trova in uno dei capitoli precedenti: Callimaco, imitando il cesto avvolto da foglie di acanto, riproduce analogicamente le forme del proprio modello. Le Corbusier, invece, dicendo di imitare il transatlantico, ne intende riprodurre metaforicamente il significato ed i principii, e non avrebbe potuto fare altrimenti, dal momento che una casa 'a forma di' transatlantico sarebbe risultata inevitabilmente grottesca. Allo stesso modo non sono

[20] Joseph Rykwert, *The dancing column. On order in architecture*, 1996 ed. It., La colonna danzante. Sull'ordine in architettura, Libri Scheiwiller, Milano 2010, pp. 43

stati realizzati edifici 'a forma di' uomini perfetti, né tantomeno di animali o di oggetti sacrificali, ma ne sono stati ricavati ed imitati i principii. Ma come il cesto di Callimaco, d'altra parte, anche uomini e animali, o parti di essi, sono stati riprodotti analogicamente a comporre non l'intero edificio ma alcune sue parti, così come, secoli dopo, si sono imitati i prodotti dell'industria, o alcuni dettagli del transatlantico hanno effettivamente costituito un modello *anche* analogico per Le Corbusier. Analogia e metafora non sono necessariamente due metodi opposti e mutualmente esclusivi; possono essere utilizzati insieme, ma in ogni caso è necessario prendere atto della loro differenza. Prendiamo ad esempio il *revival* palladiano negli Stati Uniti della fine del XVIII secolo: imitava analogicamente uno stile architettonico e metaforicamente un sistema culturale. Analogia e metafora si possono sovrapporre, sommare e mischiarsi in un tutt'uno, e servono sempre come metodi di comprensione (attraverso l'imitazione) tanto per chi compone l'architettura quanto per chi la osserva e la fruisce.

Si ritrova poi un ulteriore atteggiamento fondamentale e costante perché si possa effettivamente parlare di architettura: in nessuno dei casi citati l'imitazione consiste in una copia esatta. Perché l'architettura (così come l'arte) sia tale, all'imitazione è associato un secondo termine: invenzione. È sempre concessa all'autore la facoltà di introdurre delle variazioni. Un'opera di architettura è sintesi di imitazione ed invenzione; elegge un modello, lo comprende, ne riproduce alcune parti, ne modifica altre secondo analogia o metafora: è *rappresentazione*.

VI.4 Equazioni possibili

Charles Sanders Peirce, al principio del XX secolo, introducendo lo studio della semiotica, aveva distinto tre generi fondamentali di segno: 'iconico', 'indicale' e 'simbolico' ^[21]. Il termine medio, 'indicale', descrive un tipo di segno che intrattiene una relazione causale, di contiguità esistenziale, con l'oggetto che indica. Alcuni esempi classici aiutano a chiarire il concetto: il fumo indica un fuoco, così come le impronte sul terreno il passaggio di un animale, o le nuvole

[21] James Hoopes (a cura di), *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, The University of North Carolina Press, 1991

l'avvento di un temporale. Ai fini del nostro studio non risulta particolarmente utile; dal punto di vista semiotico l'architettura come segno 'indicale' manifesterebbe semplicemente l'esistenza di qualcuno che la ha costruita, senza però mostrarne gli attribuiti. Secondo una interpretazione ulteriore, invece, al segno 'indicale' in architettura si può associare un significato funzionale o d'uso: una scala indica una salita (o una discesa), o una porta indica un'ingresso (o un'uscita).

Sono invece ampiamente declinabili in termini architettonici gli altri due tipi di segni. 'Iconico' è un segno che consiste in una rappresentazione delle forme dell'oggetto a cui si riferisce: intrattiene un rapporto di somiglianza morfologica. Potrebbe essere definito negli stessi termini in cui è stato riassunto in metodo dell'analogia: è un segno fatto 'con la stessa forma' di un altro. La forma del segno 'iconico' è sempre un'astrazione, declinata però secondo gradi differenti che variano tra una rappresentazione fedele e realistica a diversi particolari tipi di sintesi, così come, ad esempio, il segno 'iconico' che significa l'oggetto 'uomo' può essere tanto ritrovato in un ritratto di Michelangelo (riproduzione anatomicamente fedele del corpo umano) quanto nel disegno di un bambino (nel quale la testa è semplicemente un cerchio, mentre il corpo e gli arti delle linee).

È possibile osservare retrospettivamente molti segni 'iconici' in questa ricerca: le volute ioniche come corna di ariete, il capitello a forma di cesto, parti di architetture che imitano la forma di componenti dell'industria, intere architetture a forma di altre architetture (tutti i possibili stili), ecc. Si tratta di forme che assumono significato nell'essere morfologicamente analoghe ad un'altra forma. In questi esempi emerge con evidenza il ruolo del mito: il processo di imitazione con cui si compone il segno 'iconico' non è sempre evidente in modo autonomo, e in alcuni casi non è nemmeno storicamente dimostrabile come nei casi dell'ariete, del cesto votivo o delle turbine. Il significato appare solo una volta che viene raccontato: una volta che si spiega che una data forma è derivata dall'imitazione di un oggetto che è, o si suppone sia stato, analogo. Nel segno 'simbolico', invece, il significato non è intrinseco rispetto alla forma. Il segno 'simbolico' non ha nulla che suggerisca dal punto di vista morfologico l'oggetto a cui si riferisce; il significato è attribuito secondo una convenzione arbitraria e culturalmente determinata. Potrebbe essere definito negli stessi termini in cui è stato riassunto il metodo della metafora: è un segno a cui si attribuisce lo stesso significato di un altro.

Alcune regole determinano la corretta interpretazione; chiari esempi di segni

‘simbolici’ sono le parole^[22]. Anche in questo caso (e qui si potrebbe tornare a discutere dell’architettura come linguaggio) alcuni degli esempi riportati nei capitoli precedenti possono essere letti come segni ‘simbolici’: architetture come uomini perfetti, come automobili o transatlantici, come sistemi scientifici, sociali o ideologici, o ancora come illustri precedenti scomparsi ed evocati, ecc.

In questi casi il ruolo del mito assume rilevanza ancora maggiore; non solo mostra la relazione tra segno ed oggetto, ma stabilisce anche la convenzione necessaria per l’attribuzione di un significato; è, in questi episodi architettonici, l’unico possibile mezzo di relazione tra segno (significante) e significato. Ancora una volta, però, non si può tracciare un confine così netto da non ammettere ambiguità. Sono molti i casi in cui i segni sono ibridi e sfuggono ad una categorizzazione esatta. Ad esempio è difficile, se non del tutto sterile, provare a categorizzare rigidamente alcune architetture che, invece, possono essere ricondotte ad oggetti complessi (anzi categorie di oggetti) come la capanna primitiva o la macchina a vapore. Se ammettiamo che alcune architetture possano essere segni che mostrano il significato di oggetti come la capanna primitiva o la macchina a vapore, non si può dire con certezza se si tratti di segni ‘iconici’ o ‘simbolici’. Si tratta di architetture che spesso in misura equivalente imitano tanto le forme degli oggetti a cui si riferiscono, quanto il significato che gli viene attribuito. Le architetture che imitano la capanna primitiva o la macchina sono allo stesso tempo segni ‘iconici’ (dal momento che ne ripropongono alcune caratteristiche formali), e segni ‘simbolici’ (dal momento che si riferiscono a ciò che esse significano).

È meglio ammettere quindi che, almeno in architettura, i confini di queste categorie possono essere sfumati, e gli insiemi che contengono, pur tenendo a mente le loro differenze originarie, si possano mischiare.

In tutti i casi, tenendo a mente la possibilità di leggere questa ricerca a ritroso secondo il tema dell’imitazione, è possibile concludere stabilendo alcune possibili equazioni, con le quali trovare un’ulteriore modalità per classificare i diversi miti in architettura.

È possibile in primo luogo stabilire un parallelismo: l’analogia sta al segno ‘iconico’ come la metafora a quello ‘simbolico’. Con questi termini si possono leggere le differenti e possibili declinazioni dell’imitazione che, come visto,

[22] Tornando all’esempio precedente: rappresentazioni grafiche della figura umana sono segni ‘iconici’ dell’oggetto uomo, mentre la parola ‘uomo’ è invece un segno ‘simbolico’.

costituisce il denominatore comune di tutti gli argomenti trattati in questa ricerca. Volendo quindi sommare i termini si potrebbe dire a conclusione che un progetto di architettura che segue un processo di imitazione analogica ha come risultato una 'rappresentazione iconica', mentre l'imitazione metaforica, genera una 'rappresentazione simbolica'. Entrambi questi processi vengono raccontati e compresi nel mito.

Il mito condivide con l'architettura il fatto di essere un fenomeno nel cui riconoscimento si comprendono le differenze tra ordine naturale e culturale; rappresentazioni immediate che sfuggono a qualunque tipo di definizione o riduzione puramente razionale, e che, quando interpretate in senso letterale, didascalico o scientifico, perdono la propria capacità comunicativa.

In alcuni casi è possibile intuire questa somiglianza se, leggendo alcune considerazioni suggestive, si sostituisce la parola 'architettura' a 'mito'. Scrive del mito Friedrich Schlegel: «Un gran privilegio ha la mitologia. Ciò che altrimenti fugge eternamente la coscienza, qui è possibile contemplare in maniera sensibile-spirituale, e tenuto fermo, come l'anima nel corpo che l'avvolge e attraverso il quale essa riluce al nostro occhio, parla al nostro orecchio». Il mito, dice Schlegel, è lo spirito che parla al nostro orecchio, comunicando nell'immediatezza dell'immagine il significato dell'archetipo^[23].

Se è vero che si può affermare che il discorso sta al mito, come l'edilizia all'architettura, allora l'architettura potrebbe essere pensata come una forma mitologica che parla al nostro occhio. Il mito rappresenta perfettamente l'essenza dell'architettura come prodotto culturale che si presenta allo stesso tempo tanto arbitrario, quanto fondato su archetipi e principi universali.

L'architettura è mito e rappresentazione; l'architettura può essere detta rappresentazione del mito con funzione narrativa, allo stesso modo in cui il mito può essere definito come rappresentazione dell'architettura con funzione legittimante. In ultima analisi, però, nonostante tutti i possibili tentativi di categorizzazione, mito e architettura non sono neppure del tutto definibili nei termini di una loro funzione reciproca; esprimono quei significati che nella traduzione in immagini o parole vengono inevitabilmente traditi, ma la cui evocazione è sempre necessaria.

[23] Friedrich Schlegel, *Frammenti e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze, 1967, pp. 197

Scrivi Vitruvio^[24]: «Giacchè come in tutte le cose, così, anche e specialmente in architettura, esiste questo binomio: il 'significato' e il 'significante'^[25]. La cosa o l'edificio di cui si parla è il 'significato'; la dimostrazione *razionale* che ne spiega, o significa l'essenza è il 'significante'^[26]. Sembra perciò opportuno che colui il quale si professa architetto sia esercitato nell'una e nell'altra attività. Deve aver quindi ingegno ed esperienza pratica, giacché né l'ingegno senza scuola, né la scuola senza ingegno possono fare il perfetto artefice».

Alla luce di quanto detto finora possiamo sottoscrivere l'intera frase di Vitruvio fatta però eccezione per una parola. Tutta questa ricerca potrebbe essere riassunta semplicemente come la necessità di mostrare che all'espressione «*dimostrazione razionale*» sia necessario sostituire «*narrazione mitologica*».

[24] Vitruvio, De Architectura, Libro I, par. I.3 (trad. Silvio Ferri)

[25] L'originale vitruviano recita: «*quod significatur et quod significat*».

[26] «*hanc autem significat demonstratio rationibus doctrinarum explicata*». Alla traduzione di Silvio Ferri, che sceglie l'espressione «dimostrazione scientifica», si è preferito, in funzione delle considerazioni espresse in questo studio, scegliere invece l'espressione «dimostrazione razionale».

Bibliografia

AA.VV. *Companion for contemporary architectural thought*, Louw H.J., Farmer B., Napper A. (a cura di), Routledge, London, 1993

Adams H., *The education of Henry Adams*, Massachusetts Historical Society, 1918

Agamben G., *Creazione e anarchia*, Neri Pozza, Vicenza 2017

Alberti L.B., *De re aedificatoria*, 1450, ed. *L'architettura*, Traduzione di Giovanni Orlandi, Introduzione di Paolo Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966

Anderson S., *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, MIT Press, 2000

Angels Z. (a cura di), *Thresholds 45: Myth*, Journal of the MIT department of architecture, Cambridge MA 2017

Assman J., *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Monaco, 1992, ed it. *La memoria culturale, Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi Torino 1997

Banham R., *Age of the masters. A personal view of modern architecture*, The architectural press, London 1977

Banham R., *Theory and Design of the First Machine Age*, The MIT Press, 1960, ed. It. *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna, 1970

Barthes R., *Mythologies*, Paris 1957, ed. It. *Miti d'oggi*, Lerici, Milano 1962

Barthes R., *Éléments de sémiologie*, Paris 1964, ed It. *Elementi di Semiologia*, Einaudi, Torino 1966

Bachelard G., *La poetique de l'espace*, 1957 ed.It., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1984

Behne A., *Der moderne Zweckbau*, 1926, ed.It. *L'architettura funzionale*, Vallecchi, Firenze 1968

Benjamin W., *Passagenwerk*, 1927-40, ed.It. *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 1986

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, ed It. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966

Bettini M., *Radici. Tradizione, Identità, Memoria*, Il Mulino, Bologna 2016

- Bettini M., Short W. M.(a cura di), *Con i romani. Un'antropologia della cultura antica*, Il Mulino, Bologna 2014
- Biraghi M., *Storia dell'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino 2008
- Biraghi M.(a cura di), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino 2009
- Blumenberg H., *Arbeit am Mythos*, 1979, ed.It., *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991
- Bragdon C.F., *The Beautiful Necessity. Seven Essays on Theosophy and Architecture*, New York 1910, ed. It. *Bellissima Necessità. Architettura come musica cristallizzata*, Pendragon, Bologna 2010
- Braghieri N., *Architettura arte retorica*, Sagep, Genova 2013
- Caillouis R., *Le mythe e l'homme*, 1938, *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringheri, Torino 1998
- Calasso R., *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988
- Calasso R., *Il cacciatore celeste*, Adelphi, Milano 2016
- Campbell J. (with Bill Moyers), *The Power of Myth*, 1988, ed It. *Il potere del mito*, Guanda, Parma 1988
- Canetti E., *Masse und Macht*, 1960, ed. It., *Massa e potere*, trad. Furio Jesi, Rizzoli, Milano, I° ed. 1972.
- Caramuel y Lobkowitz J., *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano, En la emprenta obispal por Camillo Corrado, 1678, copia digitale, Stable Url: Archive.org
- Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923–29, ed. It. *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Venezia 1966
- Cassirer E., *Sprache und Mythos. Min Beitrag rum Problem der Götternamen*, Hamburg 1925, ed. It. *Linguaggio e Mito. Contributo al problema del nome degli dei*. Il Saggiatore, Milano 1961
- Cesariano C., *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati et con mirando ordine insigniti* (traduzione volgare e illustrata del De architectura di Vitruvio), 1521 copia digitale, Stable Url: Archive.org
- Chambers W., *Treatise of civil architecture*, 1768, copia digitale, Stable Url: Archive.org
- Collins P., *Changing ideals in modern architecture, 1750-1950*, London 1965, ed. It. *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, Il Saggiatore, Milano 1973
- D'Alfonso E., Franzini E. (a cura di), *Metafora mimesi morfogenesi progetto: un*

- dialogo tra filosofi e architetti*, Guerini, Milano 1991
- Curtis W.J.R., *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Phaidon, London 1986
- Dal Co F., (a cura di), *Hannes Meyer. Scritti 1921-1942. Architettura o Rivoluzione*, Marsilio, Padova 1977
- Day M., *100 Characters from classical mythology*, Barron's, New York 2007
- Debord G., *La société du spectacle*, 1967, ed. It. *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2001
- Derrida J., *Adesso l'architettura*, (a cura di F. Vitale) Libri Scheiwiller, Milano 2008
- Desideri F., *Il fantasma dell'opera*, Il Melangolo, Genova 2002
- Detienne M., *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris 1981, It., *L'invenzione della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1983
- Diamond J., *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*, 1997, ed. It., *Armi, acciaio e malattie*, Einaudi, Torino 1998
- Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1973
- Eisenman P., *The end of the classical*, 1984 ed. It. *La fine del classico*, Mimesis, Milano 2009
- Eliade M., *Mythes, rêves et mystères*, Editions Gallimard, Parigi 1957, ed. It. *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1976
- Eliade M., *Myth and Reality*, Harper and Row, New York 1966, ed. It. *Mito e Realtà*, Boria, Torino 1966
- Evans R., *Translations from drawing to building and other essays*, Architectural association, London 1997
- Farmer B., Louw H. (a cura di), *Companion to contemporary architectural thought*, Routledge, London 1993
- Freart de Chambray R., *Parallele de l'architecture antique avec la moderne*, Paris 1650
- Giedion S., *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, 1941, ed. It. *Spazio, Tempo ed Architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954
- Giedion S., *Mechanisation takes command. A Contribution to Anonymous History*, 1948, ed. It. *L'era della meccanizzazione*, Milano 1967
- Ginzburg C., *Miti emblematici*, Einaudi, Torino 1992

- Ginzburg C., *Paura reverenza terrore*, Adelphi, Milano 2015
- Grassi G. (a cura di), *Das Neue Frankfurt 1926-1931*, Dedalo, Bari 1993
- Graves R., *The greek myths*, 1957, ed. It. *I miti greci*, Longanesi, Milano 1963
- Gropius W., *Internationale Architektur*, Bauhausbücher 1925
- Gropius W., *Per un'architettura totale*, (scritti scelti 1883-1969) Abscondita, Milano 2007
- Gruttermeier R., Beeckman K., Regel B., (a cura di), *Neue Sachlichkeit and Avant-Garde*, Editions Rodopi, New York 2013
- Hall J., *Origin, Principles, and History of Gothic Architecture*, 1818, copia digitale, Stable URL: Archive.org
- Hays M.K. (a cura di), *Architectural theory since 1968*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1998
- Hersey G., *The lost Meaning of Architecture*, 1988, ed. It. *Il significato nascosto dell'architettura classica*, Mondadori, Milano 2001
- Hitchcock H.-R., Johnson P., *The International Style*, W.W. Norton & Company, New York, 1932, ed. 1995 con una nuova introduzione di Philip Johnson
- Hoopes J., (a cura di), *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, The University of North Carolina Press, 1991
- Hübsch H., *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, 1828, ed. Eng. *In what Style should we build?*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1992
- Hume D., *Of the Standard of Taste*, Edinburgh 1757, ed. It., *La regola del Gusto*, a cura di Giulio Preti, Minuziano, Milano 1946
- Jencks C., Baird G., (a cura di), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff, London 1969, ed. It. *Il Significato in Architettura*, Dedalo, Bari 1974
- Jesi F., *Mito*, Isedi, Milano 1973
- Jesi F., *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Studi su R.M. Rilke, Quodlibet, Macerata 1976
- Johnson P., *Mies van der Rohe*, MoMA, New York 1947
- Jung C.G., Kerényi K., *Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1941, ed. It. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringheri, Torino 1972
- Jung C.G., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Opere, Volume nono, Tomo primo, Bollati Boringheri, Torino 1980 (scritti 1934-1955)
- Koolhaas R., *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 2002

- Koolhaas R., *Delirious New York*, 1978, ed. It. *Delirious New York*, Electa, Milano 2001
- Laugier M.A. , *Essai sur L'architecture*, 1753
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, ed. It. *Verso una Architettura*, Longanesi, Milano 1973
- Le Roy J.-D., *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758
- Leghissa G., Manera E.(a cura di), *Filosofie del mito del Novecento*, Carocci, Roma 2015
- Lethaby W., *Architecture, mysticism and myth*, 1892, ed. It. *Architettura misticismo e mito*, Pendragon, Bologna 2003
- Levi-Strauss C., *Le Cru et le cuit*, 1964, ed. It. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966
- Levi-Strauss C., *Myth and Meaning*, 1978 ed. It. *Mito e significato. Cinque conversazioni radiofoniche*, Il saggiatore, Milano 1980
- Loos A., *Ins Leere gesprochen 1897-1900, Trotzdem 1900-1930*, ed it. *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972
- Lyotard J.-F., *La condition postmoderne*, 1979, ed. It. *La condizione Postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, 1981
- Malinowski B., *Argonauts of the Western Pacific. An account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London 1922, ed It. *Argonauti del Pacifico Occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Newton Compton, Roma 1972
- Mallgrave H.F. (a cura di), *Architettura Theory. Volume I. An Anthology from Vitruvius to 1870*, Blackwell Publishing, Malden, MA 2006
- Mallgrave H.F., Contandriopoulos C. (a cura di), *Architettura Theory. Volume II. An Athology from 1871-2005*, Blackwell Publishing, Malden, MA 2008
- Mallgrave H.F., Goodman D., *An Introduction to Archi tectural Theory. 1968 to the Present*, Blackwell Publishing, Malden, MA 2011
- Manieri Elia M., *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1976
- Mies van der Rohe L., *Gli scritti e le parole (a cura di Vittorio Pizzigoni)*, Einaudi, Torino 2010
- Millais M., *Exploding the Myths of Modern Architecture*, Frances Lincoln Limited, London 2009
- Mumford L., *The Myth of the Machine*, Harcourt, Brace Javanovich, Inc., New

- York, 1967, ed. It. *Il mito della macchina*, Il Saggiatore, Milano
- Muthesius H., *Stilarchitektur und Baukunst*, 1902 ed. Eng. *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994, Introduzione di Stanford Anderson
- Neri G., *Caricature architettoniche*, Quodlibet, Macerata 2015
- Niemeyer O., *La forma nell'architettura*, Mondadori, Milano 1978
- Niola M., *Miti d'oggi*, Bompiani, Milano 2012
- Otto W.F., *Gesetz, Urbild und Mythos*, Stuttgart, 1951, ed. It. *Il volto degli dei. Legge, archetipo e mito*, Fazi, Roma 1996
- Perrault C., *Ordonnnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, 1683, ed. Eng. *Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients*, The Getty center for the history of art and the humanities, Santa Barbara 1993, Introduction by Alberto Pérez-Gómez
- Perrault C., *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures*, Parigi 1673, copia digitale, Stable URL: Archive.org
- Pettazzoni R., *Religione e società*, Editrice Ponte Nuovo, Bologna 1966
- Pevsner N., *Pioneers of modern design*, Museum of Modern Art, New York 1949
- Piranesi G.B., *Della magnificenza ed architettura de' romani*, Roma 1761
- Popper K. R., *The Myth of the Framework: In Defence of Science and Rationality* (edited by Mark Amadeus Notturmo), 1994, ed. It. *Il mito della cornice. Difesa della razionalità e della scienza*, Il Mulino, Bologna 1995
- Portoghesi P., *Postmodern*, Mondadori Electa, Firenze 1982
- Ricoeur P., *La Métaphore vive*, Paris, 1974, ed. It. *La metafora Viva*, Jaca Book, Milano 1976
- Ricoeur P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000, ed. It., *La memoria, la storia, l'oblio*, Mondadori, Milano 2000
- Rossi A., *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966
- Rykwert J., *The dancing column. On order in architecture*, 1996 ed. It., *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2010
- Rykwert J., *On Adams House in Paradise*, 1972, ed It., *La casa di Adamo in paradiso*, Mondadori, Milano 1977
- Samonà G., *Il Palazzo dei Soviet: 1931-1933*, Officina Edizioni, Roma 1976

- Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916, I ed. It., *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1967
- Scamozzi V., *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615, copia digitale, Stabile URL: Archive.org
- Scott G., *The architecture of humanism: A Study in the History of Taste*, 1914, ed. It. *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Bari 1969
- Searle J.R., *The construction of Social Reality*, 1955, ed. It. *La costruzione della realtà sociale*, Edizioni di Comunità, Milano 1996
- Semper G., *Die vier Elemente der Baukunst*, 1851, copia digitale, Stabile URL: Archive.org
- Shute J., *The First and Chief Groundes of Architecture*, 1563
- Simmel G., *Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903, ed. It. *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando editore, Roma 1995
- Simmel G., *Die Mode*, 1910, ed. It. *La moda*, Mimesis, Milano 2015
- Solomonson K., *The Chicago Tribune Tower Competition: Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*, Cambridge University Press, 2001
- Tafuri M., *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1976
- Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, 1976, ed. It. *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo 2011
- Turner V., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, ed. It. *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986
- Usener H., *Götternamen: Versuch einer Lehre von der Religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896, ed. It. *I nomi degli dei. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Morcelliana, Brescia 2008
- Venturi R., *Complexity and Contradictions in Architecture*, 1966, ed. It. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1993
- Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Learning from Las Vegas*, 1972, ed. It. *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Macerata 2010
- Veyne P., *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, 1983 ed. It. *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, Il Mulino, Bologna 1984
- Viollot-le-Duc E.E., *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, 1875, ed. Eng. *Habitations of Man in All Ages*, 1876, ed. It. *Storia dell'abitazione umana dai tempi preistorici ai giorni nostri*, Milano, 1877,

copia digitale, Stable URL: [Archive.org](https://archive.org)

Vitale F. (a cura di), *Jacques Derrida. Adesso l'architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2008

Vitruvio, *De Architectura*, ed. *Architettura* (dai libri I-VII), Introduzione di Stefano Maggi, testo critico traduzione e commento di Silvio Ferri, BUR Rizzoli, Milano 2002

Wagner O., *Moderne Architektur*, 1896, ed. Eng. (tradotto dalla terza edizione, 1902) *Modern Architecture*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica CA, 1988, Introduzione di Harry Francis Mallgrave

Warburg A., *Schlangenritual Ein Reisebericht*, 1923 (conferenza presso la casa di cura di Kreuzlingen), pubblicato nel 1938 sul "Journal" del Warburg Institute, ed It. *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 21

Wölfflin H., *Renaissance und Barock*, Zurich 1888

Zevi B., *Storia dell'architettura Moderna*, Einaudi, Torino 1950

